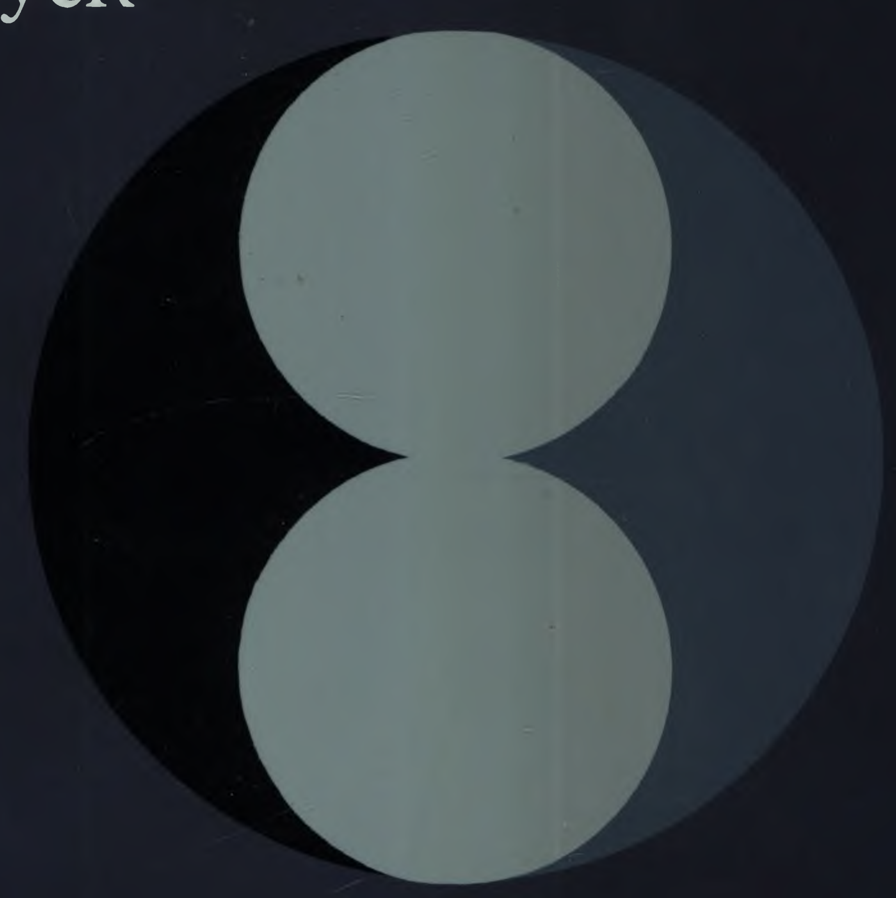
Искусство книги

68/69

Выпуск



Искусство книги
68/69

Москва, «Книга»,
1975

Искусство книги 68/69

Выпуск восьмой

Составители:

Г. Л. Демосфенова
Е. В. Сидорина

Редактор
Г. Л. Демосфенова

Оформление
и макет
Н. И. Калинина

Статьи

Мастера книжной графики

Из истории книги

Выставки

Заметки о книгах

→

761
и 86

Переводы

Рецензии



Справочный аппарат

И $\frac{61002\text{-}040}{002(01)\text{-}75}$ 13-75

Статьи

А. Каменский

Искусство книжной графики и современность

Искусство книги окружено ныне таким рачительным общественным вниманием, такой усердной заботой и опекой, что было бы по меньшей мере странно говорить о каком-то застое этого жанра и уж тем более о серьезной угрозе, ставящей под удар самую возможность его существования.

Но есть основания для тревоги за судьбы книжной графики. Оформительские задачи все чаще подчиняются машинерии, уныло-стандартному однообразию. Иллюстрации порой считают чем-то отжившим и архаическим; во многих издательствах откровенно стремятся избавиться от них, как от незваного гостя.

Неслыханное увеличение количества выпускаемых книг, необходимость массовых тиражей — явления сами по себе чрезвычайно отрадные. Но они быстро привели к оскудению художественного начала в книгоиздательской практике. Книга становится «продукцией», что неизбежно влечет за собой стандартизацию, унылую обезличенность огромного числа изданий. Особенно резко, почти тотально такие печальные качества наблюдаются в деятельности издательств капиталистического мира. Западные исследователи часто и вполне обоснованно пишут, что книга в странах капитализма становится не только «вещью среди вещей», но и совершенно малозначительной деталью бытового обихода. Оригинальное художественное решение оказалось там излишним не только для дешевых бестселлеров и покетбуков. И в большинстве «любительских» изданий оформительская задача сведена к созданию информационной обложки и рекламного супера, который выбрасывается после покупки. Подлинно художественные издания для взрослых становятся на Западе все большей редкостью.

СССР — едва ли не единственная страна мира, где иллюстрированные издания классической и современной прозы, поэзии и драматургии весьма многочисленны. Колоссальная работа ведется над тем, чтобы сочетать массовость изданий с их художественной оригинальностью. Что и говорить, и у нас тоже выходит в свет немало произведений художественной литературы, оформленных скучно, стандартно или попросту безвкусно. Но такие книги появляются не потому, что читатель равнодушен к художественной композиции книг, а в ряде случаев из-за плохой работы издательств или отдельных оформителей, словом, по причинам привходящего, а не принципиального свойства.

Эта беда поправимая. Куда хуже другое. За последние годы у нас стали появляться издания демонстративно внехудожественные, инженерного, что ли, толка. Такие издания имеют сторонников в среде деятелей книгопечатания, теоретиков, специалистов по оформлению книг.

Весьма уместно в этой связи вновь и вновь поразмыслить над очень простым вопросом: что же такое книга и что такое ее оформление?

Разумеется, всякая книга это прежде всего литература. Но она еще и зрелище. Зрительные впечатления сопровождают процесс восприятия книги на всем его протяжении. Прародительницей современных форм письменности была пиктография, изобразительная речь, серии рисуночных композиций. Позднейшее письмо превратилось в комбинации отвлеченных знаков-символов, почти лишенных способности образного воздействия (хотя манера начертания или шрифтового воспроизведения букв и слов в какой-то мере ею обладает). Но если изначальное единство слова и изображения распалось, то потребность зрительного обогащения текста, образов, видимых наряду с умозрительными, не исчезала никогда.

Книга, прекраснейший цветок человеческой культуры, сочетает в себе многие творческие начала. Текст — ее душа. Но ведь есть еще и тело книги, материя ее зрительного воплощения. У нее есть своя архитектура: стереометрия объема и формата, фасады переплета, окна титулов, анфилады страниц. У нее есть свои цвета и краски, пусть чаще всего в пределах черно-белой гаммы — возможности оттенков и сочетаний тут безграничны. У нее есть музыка внутреннего ритма — в соотношении набора и белых полей, в остановке бега строчек перед абзацем, в паузах между главами. Словом, воплощение литературного произведения в пространстве (а ведь это и есть книга), хотя бы одними полиграфическими средствами, без конкретно изобразительных дополнений, — это тонкое, сложное искусство, и здесь была упомянута лишь крохотная доля его черт и особенностей.

Итак, любое неиллюстрированное издание художественной литературы, кроме задач сугубо технического свойства, должно решать и проблемы эмоционально-поэтического порядка. Они в каждом отдельном случае уникальны, они требуют души, руки и глаза художника. Есть издания, выполненные «инженерно», практически безотносительно к содержанию. И есть книги, сделанные настоящими мастерами книжного оформления, которые стремятся создать зрительные композиции, отвечающие смыслу, настроению, колориту романа или поэмы. Первые издания отличаются от вторых приблизительно так же, как безликая «среднестатистическая душа» — от живого человека с его особой, единственной индивидуальностью и нескончаемым богатством жизненных красок.

Книгу читают. Но книгу еще и смотрят.

Ее смотрят не только тогда, когда держат в руках и листают страницы. Корешок книги, приобретенной для домашней библиотеки, повседневно попадает в поле зрения ее хозяев. Обложку книги поневоле замечают, если она лежит на столе; ее внутреннее убранство мелькает даже перед рас-

сеянным взором, когда, раскрытая, книга положена где-нибудь в комнате.

Книга составляет часть современного интерьера, является постоянным и обязательным элементом тех зрительных впечатлений, которые повседневно получает человек нынешней эпохи.

Каждому ясно, что превращение книги в обиходный предмет нашего быта — явление социального порядка. Сколь многое стоит за этим превращением, как оно на свой лад красноречиво и значительно — об этом нет нужды подробно говорить.

Но на одну сторону дела как-то не обращают внимания. Мало кто отдает себе отчет в том, что совершенно определенный социальный смысл получает не только чтение книг, но и то эмоциональное воздействие, которое производит на человека — день за днем! — их внешний облик, их декоративная выразительность.

Между тем это воздействие несомненно. А как же иначе?! Характер и особенности повседневно видимого в известной мере влияют на ход людских мыслей, оттенки настроений. И коль скоро книги вошли в обиход миллионов, их зримые формы и краски, так сказать выражение их лиц, становятся пусть малой, пусть скромной, но неизменной частью обстановки нашей жизни, а стало быть и ощущения ее. Одна из существенных ипостасей современной книги в том и заключается, что она заняла свое место в ряду массово распространенных предметов материальной культуры. Но каково оно, это место?

Вот тут-то и происходит столкновение концепций промышленно-стандартного и художественно-уникального принципов книгопечатания. Книгу, одушевленную и очеловеченную талантом художника, отталкивает механическими лапами книга-робот, книга-стандарт.

Стандартизация вообще наступает ныне на личность. Строятся одинаковые дома и даже города; давно уже стало достоянием печального юмора близнецовое сходство квартир в новостройках; тысячи и тысячи деталей быта неизменно повторяются повсюду.

Человеку, когда он создает свой дом, все труднее раскрыть и утвердить свою индивидуальность, свои вкусы. А ведь созидание своего малого мира — одна из самых распространенных форм людского творчества; когда она угасает — обедняется и вся цивилизация в целом. И понятна тяга к уникальному, особенному, единичному, которая так резко возросла за последние десятилетия.

Кому же, как не книге, тысячеликому и постоянно обновляющемуся детищу человеческой культуры, ее высших и светлейших традиций, оказать помощь в этой драматической борьбе за сохранение личности, за возможность ее самораскрытия, самоутверждения? Не только своим содержанием, но как предмет, как зрелище книга способна внести в любой дом живой отблеск неповторимо своеобразных исканий человеческой мысли. Каждое издание может глядеться (подчеркиваю — **глядеться**) как островок людского творчества в разливанном море повседневности. А совокупность книг в доме — это уже целый архипелаг, каждый раз с оригинальным, причудливым очертанием берегов, ибо подбор делается по собственному вкусу и несет печать индивидуальности.

Вспоминаются выпущенные в самые первые послереволюционные годы издания «Народной библиотеки». Печатались они чуть ли не на оберточной бумаге, технически примитивно, но буквально все выпуски этой дешевой серии были великолепно оформлены крупнейшими мастерами книжной графики тех лет (в их числе — Б. Кустодиев, А. Бенуа, М. Добужинский, Д. Митрохин, В. Конашевич, С. Чехонин, Н. Купреянов, В. Лебедев)[1]. В специальном документе Литературно-издательский отдел Наркомпроса требовал обратить особое внимание на «внешний вид этих изданий»[2].

Разумеется, это не случайно. Революция стремилась сделать каждую книгу праздником, радостным торжеством свободных творческих сил человека. Без художника этот праздник представлялся просто немыслимым. Во времена голодных пайков никому не казались «излишествами» ни иллюстрации, ни орнаментально-декоративный наряд книг. Поколению Октября представлялось, что книжная графика (настоящая, живой рукой художника созданная) относится к числу первоэлементов культуры, владение которыми — одна из важнейших задач нового, демократического общества.

Такие представления, впитавшие в себя лучшие черты духовного опыта веков, легли в основу многолетней традиции советского книжного дела.

Это закономерно и в различных отношениях показательно. Поражающее своими масштабами расширение читательской аудитории, необходимость колоссального увеличения полиграфической продукции долгие годы вовсе не приводили к оскудению образных начал, зрительной красоты книг.

Простота и скромность стали обычными для наших книг, но даже самые суровые лимиты полиграфии всегда предусматривали работу художника — творца оформления. Отказаться от нее — значит смертельно обидеть читателя, отступить от тех понятий о книге и ее культурном назначении и жизненном призвании, которые прочно и крепко сложились у нас еще в революционные годы. И если сейчас, когда наши нынешние книгоиздательские возможности просто несопоставимы с прежними, произошел некоторый перекос в сторону «художникоедства», то, очевидно, это дело временное и нестойкое.

Полиграфическое производство год от года совершенствуется, но основные элементы худо-

[1] В какой-то мере (конечно, на современном уровне) эту традицию продолжает широко популярная «Библиотека всемирной литературы».
[2] Каталог Литературно-издательского отдела Наркомпроса. Пг., 1919, № 1, июль, с. 9.

жественной выразительности книжных изданий остаются неизменными, традиционными. Важно убедиться в том, насколько жизнеспособна вековая традиция, не утратила ли она свое значение в наши времена.

Наиболее подробно и развернуто приходится говорить о проблемах иллюстрации к художественной литературе. Именно в связи с ними современная полемика приобретает наиболее острые формы. Ведь все прочие детали изобразительного наряда книг с известной мерой допущения еще можно считать разновидностями художественно-полиграфического оформления издания, так сказать типографской эстетикой. Иллюстрация — тут уж ничего не поделаешь — полностью выходит за ее пределы, является совершенно автономным видом искусства и лишь сопрягается с книжным изданием при помощи некоей специальной «стыковки», если пользоваться популярным ныне термином.

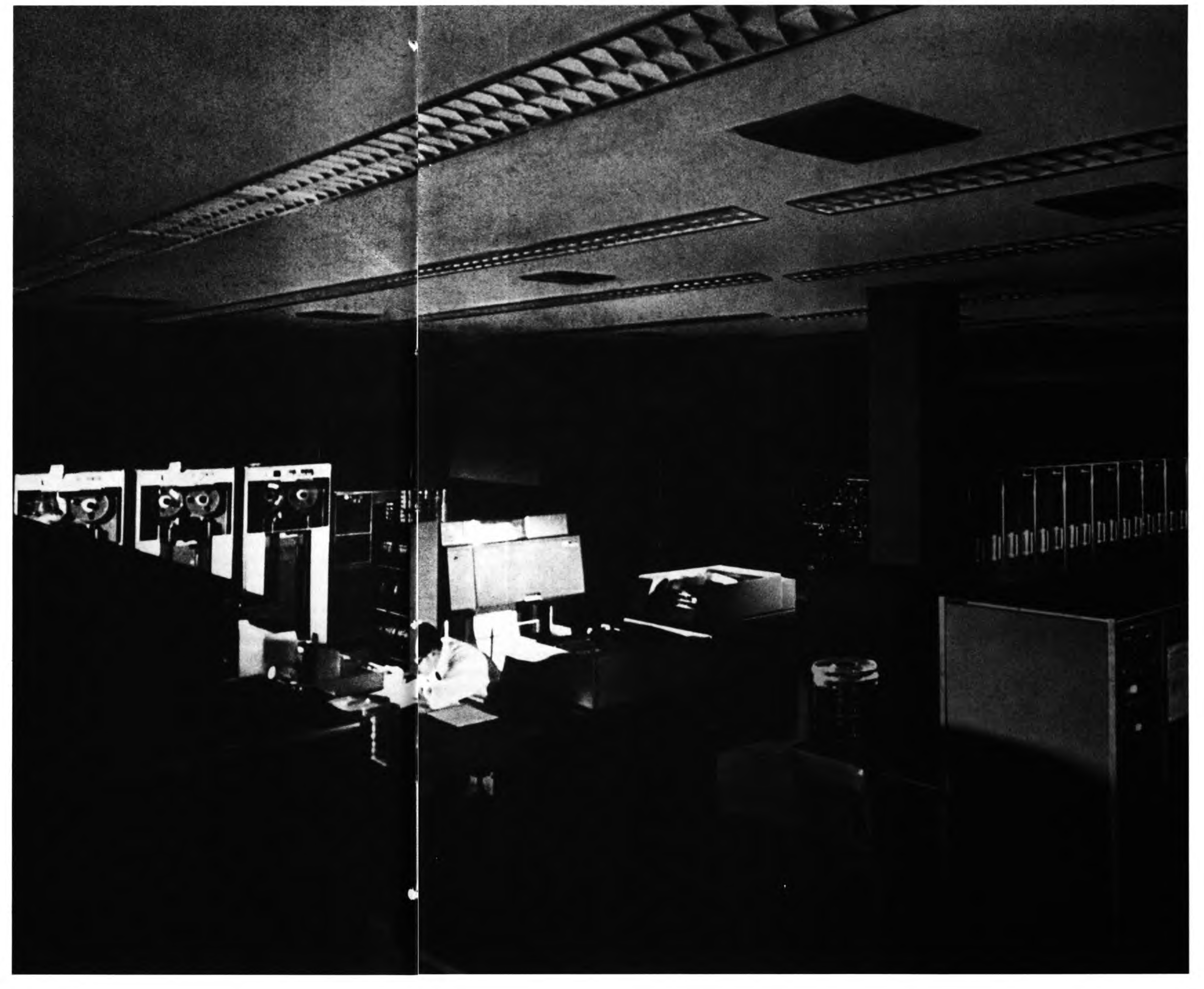
Справедливо ли говорить, что в современном мире иллюстрация умирает естественной смертью, отжив свой век и став ненужным архаизмом? Утверждать, что больших мастеров изобразительного искусства Запада иллюстрация не интересует, — значило бы противоречить очевидным фактам. Достаточно вспомнить, что на протяжении последнего полувека в этом жанре выступали такие выдающиеся мастера, как Пабло Пикассо, Анри Матисс, Аристид Майоль, Жорж Руо, Рауль Дюфи, Франс Мазереель, Ганс Эрни, Георг Гросс, Эрнст Барлах, Оскар Кокошка, Пауль Клее, Йозеф Хегенбарт, Хосе Вентурелли, Ренато Гуттузо, Вернер Клемке, Йозеф Лада. Работа в книге не была для этих художников случайным эпизодом: Пикассо, например, оформил более семидесяти книг; Матисс, создатель новых типов художественно-книжных изданий, только на протяжении 1944—1952 гг. выполнил иллюстрационно-оформительские композиции одиннадцати книг и т. д. Никто из них не считал иллюстрационно-оформительское искусство каким-то второсортным жанром. Так, Матисс (в статье «Кая я делал свои книги») говорил: «Я не вижу никакого различия между созданием книги и созданием картины»[1]. Можно бы привести десятки высказываний подобного рода.

В таком случае — отчего же иллюстрированная книга для взрослых переживает ныне на Западе эпоху упадка?

Исключительно по причинам внехудожественного порядка. Рынку она невыгодна, в современный продажный стандарт книги иллюстрации не входят.

Но есть аргумент против иллюстраций, который выглядит вполне теоретично, как обобщение некоторых особенностей духовной жизни совре-

[1] *Матисс А.* Как я делал свои книги. — В кн.: Искусство книги, вып. 3. М., 1962, с. 184.



менности. Противники иллюстрирования книг утверждают, что людям наших дней основную информацию о мире сообщает радио, телевидение, периодическая пресса. Отсюда определяющие особенности целевого назначения книги в условиях нынешней цивилизации: общение со сферами абстрактного мышления и ассоциативного восприятия.

Добавим к этому, что порой даже талантливейшие, высокоавторитетные писатели, полагая, что художник книги не должен прямо соприкасаться с ее содержанием, относятся к иллюстрации нигилистически. Вспомним известные суждения Ю. Н. Тынянова, высказанные им в двадцатых годах в книге «Архаисты и новаторы», или недавнее высказывание умного и тонкого прозаика В. А. Каверина на страницах «Литературной газеты»:

«. . . между словесными и живописными средствами изображения — пропасть. Можно ли преодолеть ее? Да, но в единственном случае: художник должен в полной мере «освободиться» от произведения, отдавая свои силы созданию книги как художественного целого . . . Поясняющий рисунок чаще всего ничего не поясняет, а говорит лишь об отношении художника к произведению. Не вернее ли тот путь, которым идет художник, «украшающий» книгу? . . на долю художника остается немало: и гармоническое сочетание рисунка с текстом, и шрифт, и формат — все, что делает книгу предметом искусства»[1].

В этих словах — целая программа отношения к искусству иллюстрации. На мой взгляд, программа ошибочная. Но от нее не отмахнешься, так же как и от попыток противопоставить требования современной цивилизации вековым традициям иллюстрирования книг. Вот почему необходимо ясно сказать об исходных принципах и особенностях искусства иллюстрации.

К нему зачастую относятся как к чему-то вторичному, излучающему отраженный свет. Казалось бы, это вполне логично и оправданно. В самом деле: иллюстратор воссоздает характеры, уже изображенные в книге, повествует о событиях, которые запечатлены в тексте, — словом, художник тут идет дорогой, которая проложена писателем. Поэтому иногда иллюстратора сравнивают с переводчиком.

Но сходство литературного перевода и художественной иллюстрации весьма относительно.

Иноземный поэт или прозаик и его переводчик работают в границах одного и того же вида искусств, у них единый материал построения образов: слово. Самый лучший, самый совершенный перевод — это лишь зазвучавший на другом языке вариант оригинала, а не полностью новое произведение искусства.

А художник-иллюстратор должен показать облики, пейзажи, сцены, интерьеры, о которых рассказано в книге. Он создает зрительные параллели словесным образам (насчет этого В. А. Каверин совершенно прав). И уже хотя бы в силу таких взаимоотношений текста и созданных по его мотивам графических работ любая иллюстрация неизбежно оказывается совершенно новым и самостоятельно существующим творением.

Никто не требует от переводчика какой-то своей, сугубо личной трактовки чужеземного текста (если не говорить, конечно, о «вольных переводах» — это особый жанр литературы). А иллюстратора сама природа его искусства обязывает находить самостоятельное истолкование литературного оригинала: без этого просто немыслимо создать рисунки.

Создавая изобразительную параллель литературному первоисточнику, художник, в сущности, дает ему новую жизнь. Он не только наделяет зримой формой облики героев, обстановку действия, разворот событий, но и воплощает свое представление о них, которое всегда несет печать времени создания и творческой личности автора иллюстраций.

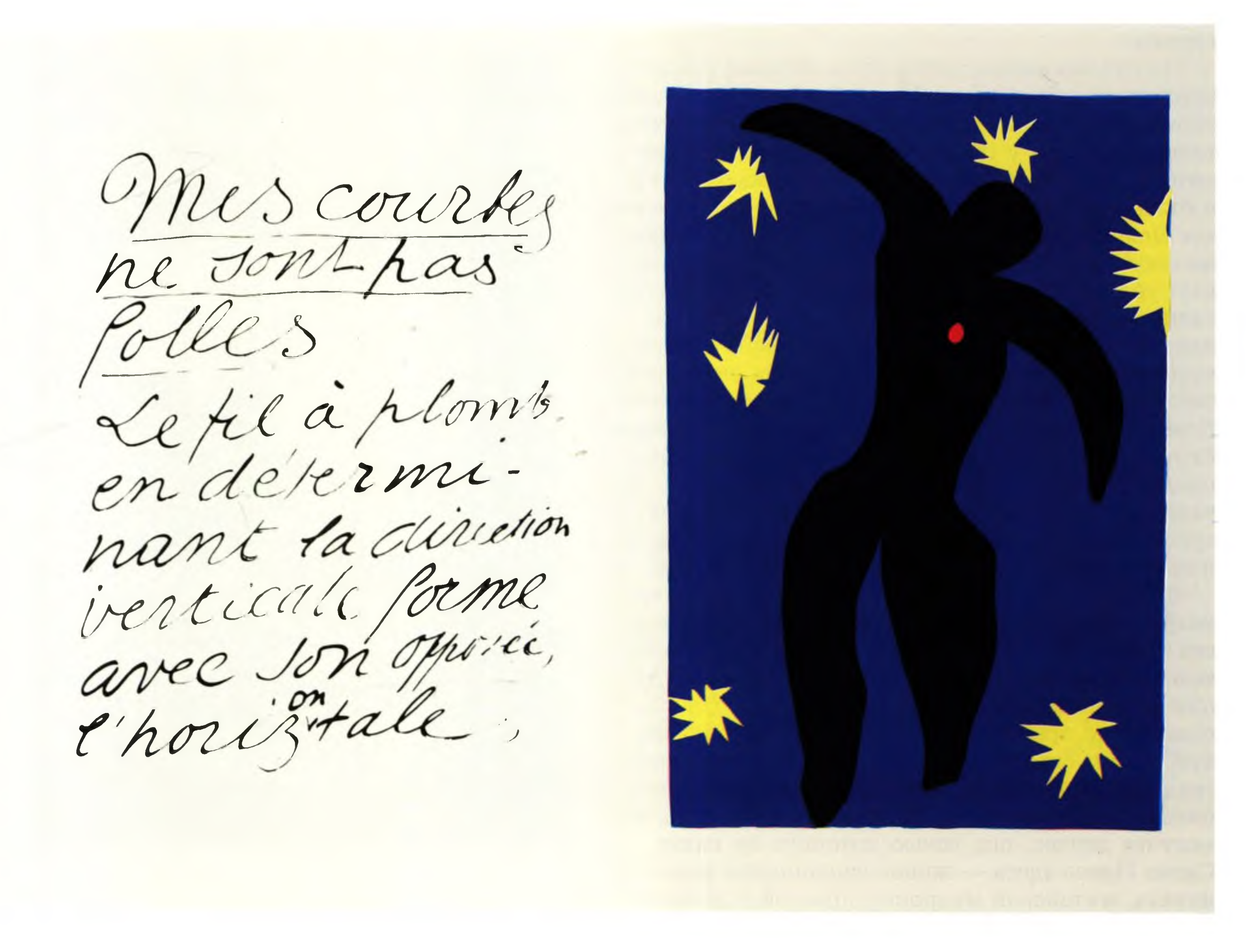
Очень часто, сообразуясь с особенностями своего искусства, иллюстратор допускает такую концентрацию образов в границах единого времени и места действия, которой, быть может, и нет в определенном отрывке текста, но которая отвечает духу и характеру изображенной писателем жизни. При этом, конечно, в хорошей иллюстрации нет механического соединения разных событий или различных поворотов эволюции характеров. Каждый рисунок в книге должен обладать убедительностью рассказа о неповторимом, конкретном моменте. Стало быть художнику-иллюстратору приходится не просто пересказывать писателя, но, как бы следуя за ним, прямо и непосредственно показывать действительность. С этой точки зрения задачи, стоящие перед иллюстратором, абсолютно ничем не отличаются от задач, решаемых художником любого другого жанра изобразительного искусства. Необходимость идти за писателем в выборе и освещении событий и жизни героев определяет скорее не ограниченность, а своеобразие и дополнительные трудности в работе иллюстратора.

Художник отбирает из старых и новых книг такие, которые можно не только прочесть, но и «увидеть». Конечно, не менее важно и другое: ценность, живое и непреходящее значение литературного памятника для современности (или интерес к новой книге читательской аудитории). Справедливо говорится, что книги, как и люди, имеют свою судьбу. Каждая эпоха воспринимает их на свой лад, и это восприятие запечатлевает иллюстратор.

Иногда, впрочем, случалось, что изобразительные портреты героев книг появлялись и обретали права гражданства почти одновременно или даже буквально в ту же пору, что и сам литературный первоисточник. Так, например, вместе увидели свет и завоевали едва ли не равную известность бравый солдат Швейк писателя Ярослава Гашека

[1] *Каверин В.* Слова и краски. — «Литературная газета», 1971, 22 сент.

и Швейк художника Йозефа Лады. Когда в 1922 году издательство Ф. Сауэра впервые выпустило отдельным изданием «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны», то на обложке книги красовался тот самый добродушно



А. Матисс. Страница книги «Джаз». R. Piper and Co Verlag, München, 1957

улыбающийся толстяк-коротышка в конфедератке, лукаво прикидывающийся простачком, который вскоре стал известен миллионам читателей. Современник и друг писателя, Лада опирался в своей работе не только на литературный прототип, но и на те же реальные жизненные наблюдения, что и Гашек. Художник имел все основания утверждать: «Уверен, что портреты всех главных действующих лиц я нарисовал по тем представлениям, какие, наверное, были у Ярослава Гашека, когда он писал свой роман»[1].

Швейки Гашека и Лады срослись настолько прочно, что когда в последующие годы этот персонаж появлялся в новых иллюстрациях, на киноэкранах, на драматической и даже на оперной сценах, то какие бы ситуации и мизансцены ни изобретали режиссеры и художники, маска, облик Швейка оставались в основном неизменными: никто и не пытался отойти от портрета, созданного

Гашек Я. Похождения бравого солдата Швейка. В 2-х т. Т. 2. М., 1958, с. 448.

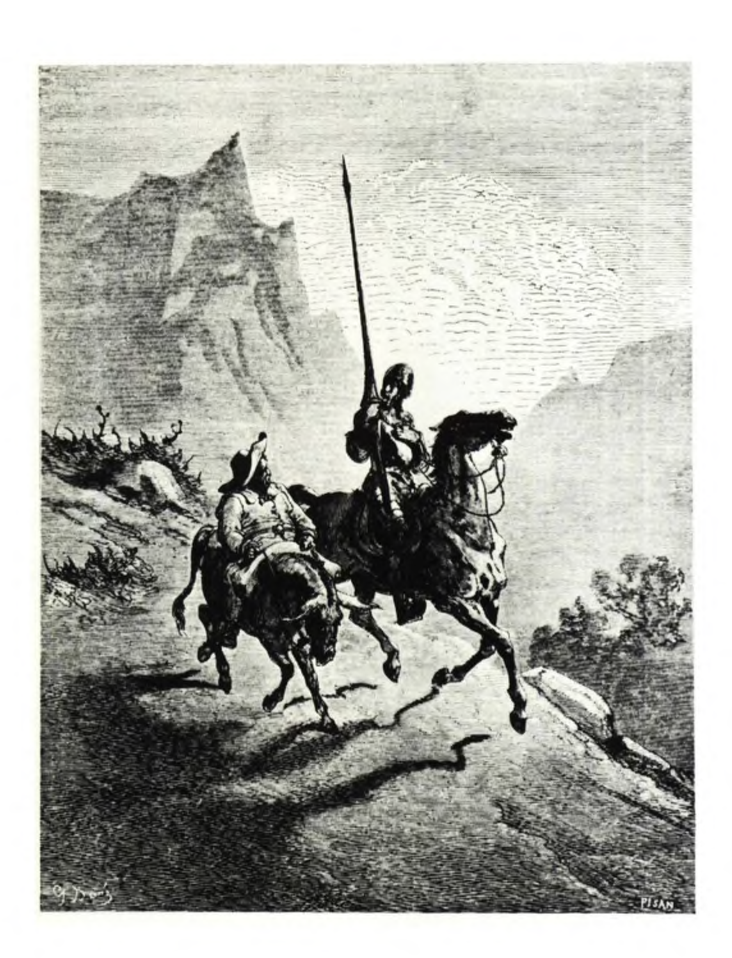
Йозефом Ладой. Иначе зритель попросту не узнал и не принял бы Швейка.

Точно так же Дон-Кихот и Санчо Панса, изображенные Гюставом Доре, обрели в представлении людей совершенно определенную физическую реальность. Созданные художником, они очень скоро стали общим достоянием, фольклорными героями.

Но вот немногим позже его к образам романа Сервантеса обращается Оноре Домье. Физический облик центральных персонажей у Домье, в общем, таков же, что и у Доре, — тут приоритет знаменитого иллюстратора не подлежит сомнению. Но и только. Большая серия картин, акварелей, рисунков Домье на темы «Дон-Кихота» — это не традиционные иллюстрации, как у Доре. Домье воссоздает только два центральных персонажа повествования — Дон-Кихота и Санчо Панса — вместе или порознь, чаще всего без какого-либо развернутого сюжетного рассказа. Но каким огромным богатством чувства и мысли обладают эти работы Домье! Как близки они стержневым идеям романа Сервантеса и вместе с тем как созвучны мечтам, представлениям о прекрасном и благородном, печальным раздумьям лучших из современников художника! Как тонко и страстно повествуют они о трагических сложностях жизни XIX века!

Вот путники, составляющие странную, причудливую пару, едут по безлюдной, гористой местности. Они одиноки в этом неприветливом, сиротливом мире, их путь сложен, борьба тяжела, будущее неведомо. В другой из вещей Санчо Панса показан не простодушным, лукавым жизнелюбцем, каким его обычно изображают, а человеком трудной судьбы, погруженным в тревожные, беспокойные размышления. Крепкий, кряжистый, как могучее дерево, под сенью которого он сидит, Санчо Панса здесь — живое воплощение земного начала, житейской мудрости, простой и доброй, и потому-то познавший мучительно тяжкую судьбу. Пожалуй, только, он ограничен, бессилен, ему недостает полета мечты, крылатой фантазии, пророческого порыва, не считающегося с обыденным «благоразумием», — словом, качеств, которыми в таком щедром изобилии владеет Дон-Кихот, чья худая, долговязая фигура маячит на горизонте.

И вот в другой вещи цикла герои как бы меняются местами: вдалеке, окутанная знойным маревом, виднеется фигура толстяка Санчо Панса на осле, а на переднем плане — гордо восседающий на Росинанте Дон-Кихот с копьем и щитом в руках. Он по-своему величав, этот рыцарь без страха и упрека, отважно едущий навстречу новым подвигам. Но художник не только с явной долей горькой иронии изображает и дрожащие ноги, торчащие кости еле плетущегося коня, и немощность самого героя, худого и изможденного. Дон-Кихот тут кажется чем-то почти нереальным, миражем, видением. Возвышенные, но утопические иллюзии рыцаря словно бы и его самого превратили в призрак, живущий в каком-то ином измерении, чем все обычное, земное. . . Все это, конечно, очень «по-сервантесовски». И в то же время такой поворот образа прямо связан с горестным осознанием несовместимости благородных порывов, подлинной человечности с цинизмом и грязной прозой буржуазного мира XIX века.



Любопытно, что через целое столетие, в рисунке 1955 года «Дон-Кихот и Санчо Панса» Пабло Пикассо явно перекликается с Домье. Только здесь трагический гротеск обладает еще большей горечью. Дон-Кихот Пикассо (и в этом рисунке, и в других однотемных) — это лишь призрачная, нелепая тень далеких, ставших прахом надежд и иллюзий.

. . . Бывает (правда, сравнительно редко), что роль иллюстрации в поэме, романе, рассказе «поручается» произведению художника, созданному намного раньше, чем данный литературный текст. Так, Гете поместил на обложке первого издания своего «Фауста» в 1790 году (где содержались лишь фрагменты первой части еще незаконченной поэмы) гравюру И. Х. Липса со знаменитого офорта Рембрандта 1652 года, изображающего средневекового ученого в своем кабинете (с тех пор этот офорт по традиции называют «Фауст», хотя нет никаких данных, что Рембрандт в своей работе опирался на старинную легенду о чудодее-алхимике).



Г. Доре. Иллюстрация. М. Сервантес. «Дон-Кихот». 1863

О. Домье. Композиция на тему «Дон-Кихот» М. Сервантеса. 1868



П. Пикассо. Композиция на тему «Дон-Кихот» М. Сервантеса. 1955

Наконец, истории искусства известны и такие иллюстрации, которые уже при рождении своем были несравнимо значительнее, чем те сочинения, которые они сопровождали. Кто, например, сейчас помнит и перечитывает французских писателей сороковых годов прошлого века, авторов так называемых «физиологических очерков» — Клера, Алуа, Филиппона и прочих? А вот иллюстрации к их книгам, созданные Оноре Домье, будут жить века.

Однако всё это исключения. Они интересны и примечательны, с ними необходимо считаться, но бесспорно, что наиболее часто характерные принципы взаимоотношений литературных произведений и иллюстраций к ним складываются поиному. Как правило, сохраняется во всех отношениях исходное и первенствующее значение работы писателя, созданной в далеком прошлом или во времена совсем недавние. И в подавляющем большинстве случаев главная задача художника состоит не в том, чтобы как-то «углубить» или «дополнить» творение литератора, а в том, чтобы с наиболее возможной полнотой и верностью постичь смысл, дух, образы книги и дать им убедительную графическую интерпретацию.

Строго соблюдая историческую достоверность изображения, иллюстраторы нередко в первую очередь заинтересованы не столько конкретным развитием сюжета, его деталями, поворотами и т. д., сколько обобщенным воплощением сосредоточенных в отдельных образах человеческих качеств. Трактовка и оценка этих качеств обычно связаны с современными художнику идеалами, эстетическими и общественными взглядами.

Так, одна из иллюстраций В. А. Фаворского к «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина — «Моцарт и Сальери» — построена на контрастном сопоставлении двух глубоко различных характеров. Фаворский явно отошел от традиционного изображения Моцарта легкокрылым весельчаком, счастливым любимцем муз, который с беспечной щедростью одаряет всех окружающих блеском своего солнечного гения. Художник показал Моцарта в глубоком, грустном раздумье, сосредоточенного, самопогруженного. Он забылся, и звуки «Реквиема», торжественные и просветленные, рождаются в глубинах его души.

Сальери потрясен. Его смертельно ранит не только зависть к виртуозному мастерству Моцарта, волшебной красоте его сочинения, а прежде всего именно эта лучезарная чистота его внутреннего мира. Сальери, плененному суетными страстями, жадной игрой себялюбивых надежд и желаний, недоступна эта музыка чистого сердца, бесконечно прекрасная в своей проникновенной человечности.

Думается, что понятое таким образом «моцартианское начало», утверждение красоты как победы справедливости, душевной чистоты, светлых человеческих порывов в одинаковой мере присуще и пушкинской поэзии, и нравственным идеалам наших современников. Замечательный художник, крупнейший из советских графиков-иллюстраторов, с мудрой зрелостью творческого прозрения отыскал здесь живую связь времен, внутреннее единство образов гения русской классической поэзии и представлений о прекрасном человеке наших дней.

Иллюстратору классики всегда приходится искать какие-то зацепки в своем личном, живом опыте. Без них не могут ожить никакие книжные знания, без них даже самая мощная и творческая фантазия не сумеет пробить дорогу к правдивому художественному образу. Не только классиков XIX века, но даже Гомера нельзя проиллюстрировать, если не поймешь, что в нем ценно и дорого для нас, людей XX столетия. Ведь объективно самое главное и существенное в классических литературных произведениях и есть непреходящее, вечно прекрасное, всегда живое и современное. Что в Отелло значительнее его страстной и правдивой, безмерно доверчивой натуры? В Наташе Ростовой — ее чистого, юного обаяния? В фадеевском Левинсоне — глубочайшего, вошедшего в плоть и кровь демократизма, преданности революции?

Сумеет художник показать все это, целиком для нас понятное, живое и сегодняшнее, — он успешно решит главную свою задачу. Не сумеет — дело не спасут ни идеальная точность воспроизведения исторической обстановки, ни костюмы в стиле эпохи, ни самое виртуозное мастерство рисунка или акварели. В искусстве иллюстрации правда истории раскрывается прежде всего через правду характеров. При этом само собою разумеется, что иллюстратор не может показать страстность «вообще», юность «как таковую», волю «в ее чистом выражении». Конкретные, всегда неповторимые очертания образов четко намечены в литературном произведении, и иллюстратор обязан строго держаться этих очертаний. Но плоть образов, суть характеров всегда прямо и непосредственно связаны с пониманием и восприятием их современниками и согражданами художника.

Ничто не может отразить изменения в этом понимании и восприятии более рельефно и зримо, чем иллюстрация. И ценность этого тем более увеличивается, что ведь она-то, иллюстрация, существует в книге рядом с текстом, одновременно с ним приходит к читателю.

Если говорить о школах иллюстрационно-оформительского искусства, то в современном мире советская книжная графика (как целое) не имеет себе равных, и это может служить предметом нашей законной гордости: мы сохранили и развиваем одну из ценнейших традиций человеческой культуры, причем именно в такой период, когда ей угрожает распад и гибель.

Несомненно, полиграфическая промышленность, как и всякая иная, должна иметь свои инженерные решения, технические стандарты, свой дизайн — это бесспорно, это совершенно обязательно.



В. А. Фаворский. Иллюстрация. «Моцарт и Сальери». А. С. Пушкин. «Маленькие трагедии». М., Гослитиздат, 1961. Гравюра на дереве

Но книга как произведение искусства не может быть отдана нами во власть обезличенного индустриального конвейера, а уж тем более — рыночного шаблона. Это нанесло бы огромный и невосполнимый ущерб духовной жизни людей. Нет книги без художника! Не может быть полноценных, достойных культурной жизни нашей эпохи изданий без образного решения, без живого, волнующего душу обаяния индивидуальной неповторимости!

Хочется верить, что книголюбы будущих поколений, эти славные чудаки, романтики и мечтатели, пойдут в поисках прекрасных изданий наших дней куда-нибудь к развалам на набережных Сены или на Литейном проспекте, а не на городские свалки, где будут истлевать наспех просмотренные читателями и лишенные всякого образного интереса и зрительно-художественной ценности «источники информации» . . .





Н. И. Пискарев. Фронтиспис. Ж.-Ж. Руссо. «Исповедь». М.—Л., «Academia», 1935. Гравюра на дереве

Н. В. Кузьмин. Иллюстрация к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина (вариант). Н. Кузьмин. «Штрих и слово». Л., «Художник РСФСР», 1967. Тушь, перо

В. Конашевич. Иллюстрация. Л. Сейфуллина. «Виринея». Изд-во писателей в Ленинграде, 1932. Автолитография

П. Староносов. Иллюстрация. П. Кропоткин. «Крепость и побег». М.—Л., «Мосполиграф», 1930. Гравюра на дереве

Ю. Анненков. Иллюстрация. А. Блок. «Двенадцать». Пб., «Алконост», 1918

А. Дейнека. Иллюстрация. Анри Барбюс. «В огне». М.—Л., «Academia», 1935. Акварель




Ю.А.









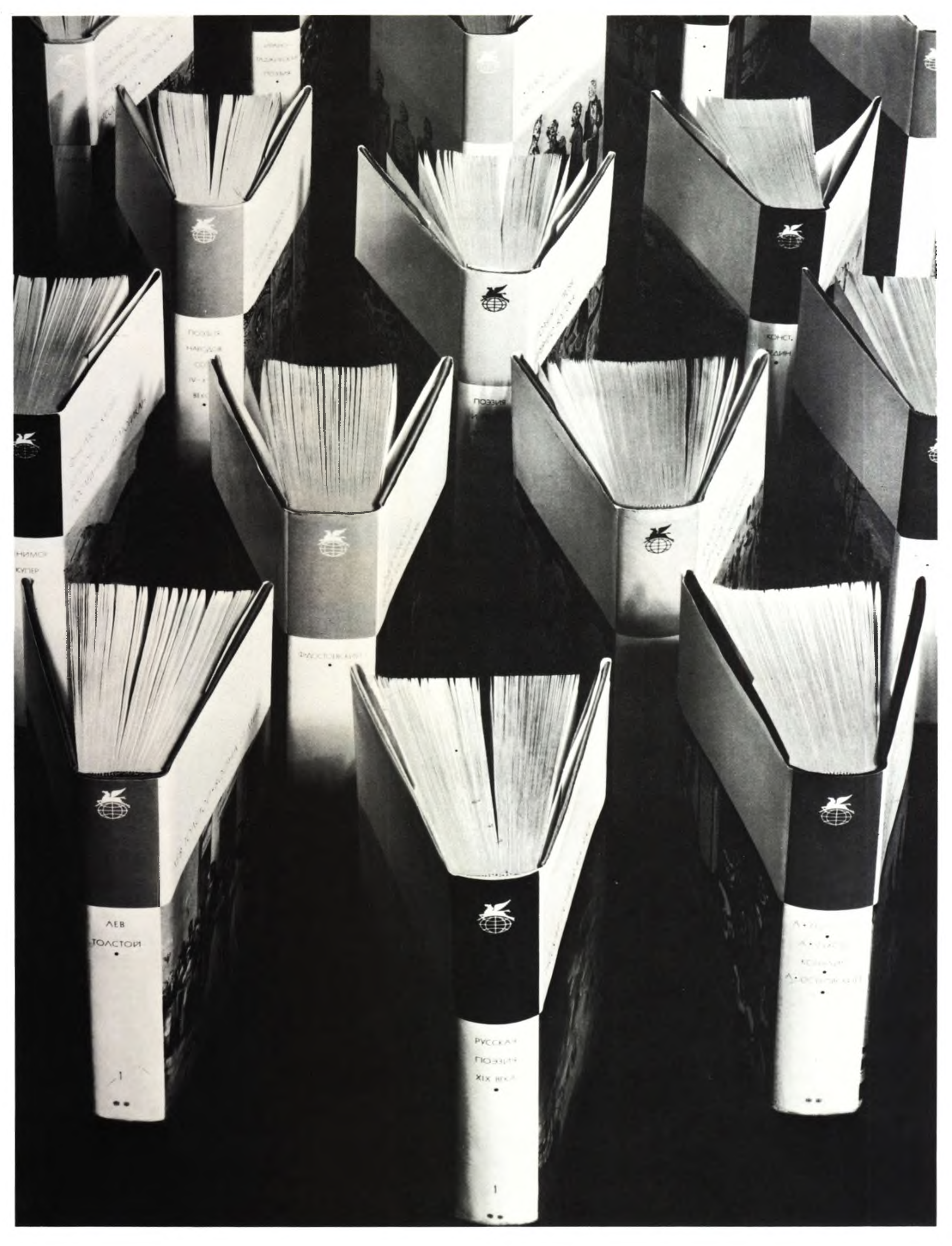


А. Родченко. Иллюстрация. С. Третьяков. «Самозвери». 1930. (Не издано)

В. Лебедев. Иллюстрация. С. Маршак. «Мороженое». М.—Л., «Радуга», 1925

С. Телингатер. Общий вид издания. М., «Искусство», 1970

Эль Лисицкий. Иллюстрация. «4 действия». 1928. (Не издано)


ЛЕВ
ТОЛСТОЙ
1
РУССКАЯ
ПОЭЗИЯ
XIX ВЕКА
1
КОНСТ.



Внешний вид изданий «Библиотеки всемирной литературы». М., «Художественная литература», 1967—1970

Д. Бисти. Иллюстрация. «Энеида». Вергилий. «Буколики. Георгики. Энеида». (Серия «Библиотека всемирной литературы»). М., «Художественная литература», 1971. Гравюра на дереве

А. Гончаров. Гравюра для обложки. А. П. Чехов. «Вишневый сад». М., «Искусство», 1965. Гравюра на дереве

Д. Шмаринов. Иллюстрация. А. М. Горький. «Дело Артамоновых». М.—Л., Детгиз, 1953





Ю. Герчук

Художественная структура книги

Представление о книге как о едином и цельном художественном произведении, в котором взаимодействуют, сливаются и служат общей цели и текст, и графика, и шрифт, и конструкция, кажется сейчас очевидным. Полвека назад А. А. Сидоров, вынося новый термин в заглавие книги, еще предвидел недоумение читателя: «Но разве есть искусство книги?»[1]. Сегодня утверждение своеобразия этого искусства не нуждается в особых доказательствах. Но практический комплексный анализ сложной художественной цельности книги представляет пока немалые трудности. Он все-таки, вольно или невольно, распадается в наших статьях на отдельные анализы иллюстраций, «оформления», технического качества книги. Рассмотрение все еще неуловимых внутренних связей между этими элементами заменяют лишь общими фразами о достигнутом (или не достигнутом) при этом единстве образа. Между тем неудовлетворенность традиционными приемами исследования книги «по частям», потребность в новых способах анализа, раскрывающих тонкую механику взаимодействия всех элементов книги в закономерной художественной структуре, все более очевидны. В разгоревшихся в последнее время вновь спорах о возможностях и задачах книжного дизайна, о роли иллюстрации в книге и т. п. все заметнее неопределенность основных, исходных понятий, отсутствие каких-либо общих представлений о закономерностях развития книжного искусства как целого, о различных исторически сложившихся типах книжной структуры. Черты преходящие, стилистические не отделены в нашем сознании от более устойчивых, сохраняющихся на разных этапах развития книжного искусства. Поэтому и представления о возможностях дальнейшего художественного развития книги основываются обычно лишь на индивидуальных симпатиях к той или другой разновидности книжного искусства, в которой предпочитают видеть не исторический этап, но осуществление подлинной сущности книги вообще.

Для выявления реальной сложности художественной структуры книги больше всего сделал В. А. Фаворский. Он глубоко проник в пространственные аспекты книжной структуры, показал ее направленность, динамичность. Определяя книгу как «изображение пространственными средствами временнóго литературного произведения»[2], он тонко анализировал связи между пространственным и литературным образом.

Теория книги Фаворского складывалась еще в двадцатые годы, в пору становления таланта и творческого метода художника, в пору напряженных размышлений о сущности искусства и активной педагогической деятельности, в которой немалую роль играли теоретические курсы. Результаты этих размышлений, публиковавшиеся по частям, урывками, в течение всей жизни Фаворского, а частью уже посмертно, не стали практическим орудием нашего искусствоведения и критики. Причина этого, однако, не только в разрозненности публикаций и даже не в сложности теоретических построений Фаворского, на которые иногда ссылаются критики (сам он сделал вполне успешную попытку изложить основы своих взглядов в форме, доступной пониманию подростков[3]). Дело скорее в том, что при всей своей кажущейся всеобщности и обобщенности теория Фаворского — это теория не исследователя, а художника, участвующего в художественной борьбе своего времени, извлекающего аргументы из собственного творчества и, в свою очередь, воплощающего в нем результаты своих размышлений.

Эта теория была заострена против тех художественных явлений, в преодолении которых складывалось искусство самого Фаворского и многих художников его поколения. Поэтому в ней так силен оценочный элемент. Как ни широк взгляд Фаворского, исключающий жесткую нормативность, на возможности книжной формы, он все-таки учит творить книгу по принципам, принятым им для себя. Теория эта обращена к художнику-единомышленнику. Попробуем применить его принципы к анализу исторического развития книжного искусства, и мы увидим, что многие этапы этого противоречивого развития, как и многие явления в современной книге, не столько объясняются, сколько отвергаются Фаворским, предстают как ошибочные, выводятся за границы полноценного искусства.

Новые попытки построения учения о книге как целостном организме породила современная творческая практика, в частности — развитие дизайна и его тео-

[1] *Сидоров А. А.* Искусство книги. М., 1922, с. 6.

[2] *Фаворский В.* Образ в пространственном и словесном искусстве. — «Декоративное искусство СССР», 1971, № 9, с. 20.

[3] *Фаворский В.* Рассказы художника-гравера. М., 1965.

рии. Таково, например, исследование теории книжного искусства В. Н. Ляхова[1]. По его определению, книга есть «форма организации письменного сообщения»[2]. В. Ляхов вначале рассматривает структуру книги как чисто функциональную, сознательно абстрагируясь от ее художественных качеств (и на этой стадии не учитывая, стало быть, влияния эстетических факторов на ее формообразование). Переходя во второй части к проблемам собственно художественным, В. Ляхов стремится выявить наиболее общие композиционные закономерности построения книги. Опираясь на Фаворского, он выделяет в книге три автономные и взаимодействующие композиционные системы: **литературную**, вносящую в книгу закономерности, продиктованные характером словесного произведения, **архитектоническую**, вырастающую из конструктивной организации книги-вещи, и, наконец, **изобразительную**, привносимую иллюстрационной или декоративной книжной графикой[3].

Стремясь выявить «самые универсальные и существенные свойства книжного организма»[4], В. Ляхов обращается в своем анализе не к конкретному многообразию книжного искусства в его многовековом развитии и не к достаточно сложной картине современных исканий, но к некоей книге вообще, к «принципиальной модели книги», с тем чтобы приблизиться таким образом к представлению о той «идеальной» книге, которая нужна человечеству[5]. Такая отвлеченная модель не может быть, однако, ключом к пониманию художественного своеобразия — исторического или индивидуального — различных типов книги, тех или иных художественных решений. Ведь то, что меняется от эпохи к эпохе, от книги к книге, в этой модели «выведено за скобки» сознательно.

Цель нашей статьи — принципиально иная: нам нужно найти более или менее общие методы для раскрытия и объяснения как раз того «особенного», неповторимого, меняющегося, чем создавалось все богатство образов и форм книжного искусства в прошлом и создается в настоящем.

[1] *Ляхов В. Н.* Очерки теории искусства книги. М., 1971.
[2] Там же, с. 6.
[3] Там же, с. 178.
[4] Там же, с. 248.
[5] Там же, с. 12.

Мы поставили себе задачу анализа книги как своеобразного произведения искусства, как **художественного целого**. Но всякий анализ предполагает расчленение своего предмета. Чтобы представить себе художественную цельность книги, нам придется вначале выделить в этой цельности элементы ее структуры — некие «уровни» ее художественного воздействия, а затем уже, соотнося их между собой, понять иерархию этих уровней, их связи и взаимодействия в едином художественном организме[6].

Такими уровнями художественной структуры книги не может быть для нас традиционное разделение ее элементов на иллюстрации и «оформление». Оно сводится к единству чересчур механическому, не позволяет построить достаточно развитую систему внутренних связей между этими элементами. Гораздо ближе подходят нам установленные В. Ляховым три «композиционные системы» — литературная, архитектоническая и изобразительная.

Попытки рассматривать книгу как результат взаимодействия нескольких автономных композиционных систем исходят из представления о синтетическом характере книжного искусства. Все эти системы в самом деле входят в книгу и взаимодействуют в ней. Однако, занимаясь каждой из них порознь, мы снова рискуем упустить искомое единство — художественную цельность книги. Сложные связи между этими системами, их взаимные воздействия, те изменения, которые претерпевает, скажем, литературная композиция, когда она получает в книге пространственное, пластическое выражение, или композиция графическая, когда она включается в свойственный книге временно́й ряд, важнее для нашей темы, чем сами по себе композиционные законы литературы и графики. Стремясь вычленить и понять именно связи, а не замкнутые, самостоятельные элементы книжной структуры, мы должны будем рассматривать книгу так, чтобы на всех уровнях анализа она оставалась для нас сложным единством текста, графики, конструкции.

Между этими основными элементами книжной структуры возникают два вида художественных взаимоотношений — внешние, пространственные, образующие формальную организацию книги, строящие ее архитектуру, и внутренние, смысловые, делающие эту структуру средством выражения, раскрытия, интерпретации литературного содержания текста. На обоих уровнях — «внешнем» и «внутреннем» — мы должны будем, с разных позиций, анализировать одни и те же элементы книги. Текст — основной носитель содержания — имеет и свою внешнюю

[6] Уровни художественной структуры в таком или близком этому смысле выявляются семиотическим анализом произведений искусства. См.: *Лотман Ю.* Структура художественного текста (М., 1970), где дана методика такого анализа на примере литературы.

сторону. Его физический объем, членения, выделения служат основой пространственной композиции книги. Иллюстрации, соотносимые с текстом по содержанию и влияющие на его восприятие, в свою очередь, вносят в книгу определенную пространственную структуру, ритм, пластику, динамику линии, т. е. входят важным звеном в ее архитектонику. С другой стороны, выбор шрифта, масштаб, композиция разворотов, характер внутренних членений книги и другие средства ее пространственной организации могут оказаться в то же время и своеобразными способами характеристики текста, его художественной (хотя и не изобразительной) интерпретации.

Идея двойственности книги — с одной стороны, «вещи в нашем практическом пространстве», и с другой — «сложного содержания», «цельного замкнутого мира» — подробно развивается В. Фаворским[1]. Книга-вещь, с его точки зрения, формируется преимущественно переплетом, проникновение же внутрь книги, в которую переплет служит дверью, сразу вводит нас в иное, внутреннее пространство, населенное «своими вещами, вещами книжного мира». Давая здесь же очень тонкий анализ внутренней архитектоники книги (а в других работах — раскрывая сложные связи между зрительным и литературным образом[2]), Фаворский склонен все же провести четкую границу между книгой закрытой и открытой, между ее внешней и внутренней выразительностью, а не между пространственной структурой книги и миром ее образов. Ему важно подчеркнуть связь, слитность этих сторон в нашем восприятии книги, утвердить подчиненность ее структуры содержанию, подчеркнуть одухотворенность, содержательность самого ее пространственного строя. Но для целей анализа нам придется на время нарушить это, в самом деле очень важное, единство и отделить (как это, в сущности, нередко делает сам Фаворский) задачу художественной интерпретации текста от задачи построения книжного пространства.



Книга — вещь, существующая в нашем пространстве, среди других предметов. Ее художественная выразительность неотделима от физических свойств материалов и способов их обработки, от самой техники изготовления книги.

Старинная книга — продукт полуремесленного труда

Современная книга. «Энциклопедия науки и техники». Италия, 1960-е г.



[1] *Фаворский В.* О графике, как об основе книжного искусства. — В кн.: Искусство книги, вып. 2. М., 1961, с. 61; *Фаворский В.* Рассказы художника-гравера. М., 1965, с. 40—41.

[2] *Фаворский В.* Об иллюстрации, о стиле и о мировоззрении. — «Литературный критик», 1935, № 1; *Фаворский В.* Образ в пространственном и словесном искусстве. — «Декоративное искусство СССР», 1971, № 9 и др.

Представим себе книгу, напечатанную на незнакомом нам языке и к тому же не иллюстрированную. Ее «духовное пространство», внутренний мир литературного произведения для нас закрыты. И все же, листая такую книгу, мы уже проникаем в ее художественный строй, создаваемый масштабом и пропорциями, ритмом страниц и членений текста, композицией титула и шмуцтитулов, спусковых и концевых полос, пластикой шрифта и орнаментов. Мы не затрудняемся большей частью отнести эту книгу к определенному времени, дать ей стилистическую характеристику, мы можем судить и о совершенстве ее художественно-полиграфической организации.

Оставаясь на этом уровне постижения книги, мы уже можем представить себе ее как вещь сложно организованную, как своего рода архитектурное произведение (хотя конкретное назначение «здания», а значит — многие особенности его планировки и внутреннего устройства нам пока неизвестны). Сложность этой организации заставит нас сразу же пойти еще дальше в расчленении нашего предмета и выявить в нем некие подуровни.

Прежде всего — книга это физическая, материальная структура, «вещь в нашем пространстве» (Фаворский), и ее объективные качества — осязаемые и видимые свойства тех материалов, из которых она сделана, и способов их сочетания в конструкции книжного блока — очень важны для нас. Материал переплета, его цвет, фактура, толщина и упругость крышек; плотность, цвет и фактура бумаги; цвет (или цвета) типографской краски и способы ее нанесения на бумагу, создающие различную фактуру красочной поверхности; наконец, общие конструктивные качества всей книги — ее вес и размер, пропорции и формы, прочность, конструктивная пригнанность всех элементов и способы их крепления — это самые первые впечатления от книги-вещи. Но они не исчезают и тогда, когда, уже читая книгу, мы ее «продолжаем держать в руках и ценить по качествам вещи» (Фаворский).

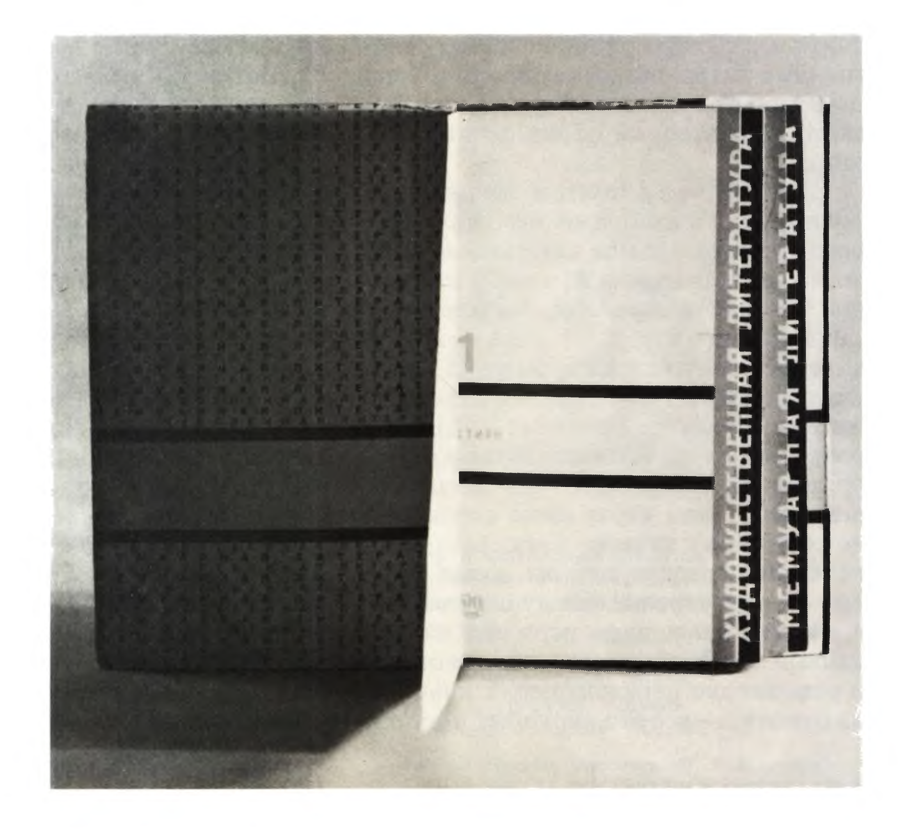
Как вещь — книга есть продукт производства, когда-то ремесленного, а затем и промышленного, массового. И, как во всяком прикладном или промышленном искусстве, в ней получает художественное выражение сам способ ее изготовления, техническое мастерство, целесообразность производствен-



Традиционная конструкция блока-кодекса — основной тип современной книги. Его конструктивное усложнение, нужное порой для книг специального назначения, создает дополнительные художественные возможности.

Общий вид издания с вкладками. «Новое полное руководство по археологии». Париж, 1842

Общий вид издания. «Каталог художественной литературы». М., ОГИЗ, 1929



ных процессов. В первую очередь это сама печать — способы изготовления полиграфической формы и нанесения краски на бумагу. Выразительность оттиска — одна из основ книжного искусства. «Печатное производство вообще знает, в сущности, только два элемента, с которыми оперирует, дабы привлечь наше внимание. Это, конечно, **бумага**, являющаяся пассивным, «страдательным», часто в прямом смысле этого слова, началом, и **краска**, которой печатаются набор, клише и все вообще, долженствующее быть видным на бумаге. Печатная краска есть активное начало во всем процессе. Она может распадаться на мельчайшие точки и кружева каких-либо микроскопических шрифтов, и может ложиться на бумагу густыми сплошными пятнами иных клише или приемов монтажа»[1].

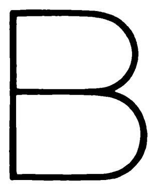
Все литературное и изобразительное содержание книги может войти в нее лишь будучи переведенным в полиграфическую форму — форму оттиска. Рукопись или машинопись есть для книги лишь эскиз текста, который получает в ней совершенно иной зримый облик, одеваясь типографским шрифтом. А сам этот шрифт — порождение полиграфического процесса, обеспечивающего перенос на бумагу четких знаков, заранее спроектированных, отработанных и сведенных в строгую систему гарнитуры. Типографская техника гарантирует абсолютную выдержанность форм и размеров, одинаковость равнозначных литер, четкость общего облика печатной полосы — все то, чем определяется характерный облик печатной книги.

Сложнее, чем с текстом, отношения полиграфии с изображением. Если «перевод» текста с языка пишущей машинки на язык линотипа или иной наборной техники воспринимается нами как закономерное завершение его подготовки к чтению, то перевод рисунка или фотографии в типографский оттиск кажется не столь органичным — это лишь репродукция, приблизительная замена оригинала, потерявшего при воспроизведении ту или иную часть своих художественных качеств. Сетка растра, нечеткая передача штриха, а еще больше — противоречие между ощутимым в рисунке движением пера или карандаша и свойствами оттиска, мгновенно и равномерно переходящего с клише на бумагу, — все это нарушает чистоту контакта зрителя с графикой, воспроизведенной в книге. Если для старых, рукодельных способов воспроизведения изображения оригинал играл роль эскиза, получающего совершенно новые художественные качества при его переводе на язык гравюры, то фотомеханика оказалась лишь посредником, далеко не всегда желанным, между произведением и зрителем. Отсюда стремление к сохранению в современной книге старых гравюрных техник, того обаяния, которое, в отличие от всех чудес фотомеханики, сохраняет книжная ксилография — «по материальной своей добротности, по величайшей своей органичности, потому что это дерево, прикоснувшееся к бумаге»[2]. Отсюда же и поиски конструктивистов, а за ними современных книжных дизайнеров, стремящихся художественно осмыслить современную полиграфию, превратить ее из репродукционной в творческую технику.

Полиграфичность книги — предмета массового производства — придает ей еще одно важное качество. Это принципиальная одинаковость и художественная равноценность всех экземпляров данного издания.

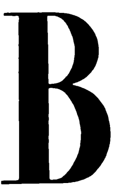
Художественные качества книги не исчерпываются ее материальной, технической природой. Книга не только вещь, но и особым образом организованное пространство, в которое мы «погружаемся», читая ее или рассматривая. Устанавливая это, мы уже сталкиваемся не с физическими, а с чисто духовными свойствами книги, возникающими и раскрывающимися только в нашем с ней общении. Это умозрительное пространство строго построено. У него есть четкая система координат, образованная горизонталями строк и вертикалями столбцов, четко закрепленные верх и низ, правое и левое направление. Эти два измерения лежат в реальной плоскости — плоскости книжного листа или разворота. Но у книжного пространства есть и еще одно измерение — глубина. На странице, как и на любой изобразительной поверхности, всякое цветовое пятно или линия воспринимаются как форма несколько углубляющаяся или, напротив, рельефная. Сошлемся здесь снова на Фаворского: «...плоское пятно, закрашенное каким-либо цветом, часто не видится, как уже очень плоское, а иногда цвет может

Четыре типа шрифта по В. А. Фаворскому:

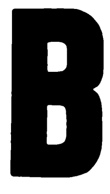


одномерная профильная буква

предметная объемная буква



пространственная буква



двухмерная цветовая плоскостная буква

[1] *Сидоров А. А.* Практическая эстетика книги. — В сб.: Газетный и книжный мир. М., 1925, с. 160.

[2] *Эфрос А.* Эстетика демократической книги. — «Книжник». М., 1919, № 1—2, стб. 8.

сильно мешать увидеть форму поверхности, которую он окрашивает»[1]. Фаворский же устанавливает, что предметность книжного листа, его реальная толщина и плотность ощутимее у края, в то время как середина воспринимается отвлеченнее и тем самым — пространственнее. Этим определяется значение полей как естественной «рамы» книжного пространства[2]. Таким образом, даже неизобразительные элементы печатного листа — и прежде всего шрифт — строятся как формы не строго плоскостные, а большей частью пластические, рельефные или углубленные, пространственные. Пластичность, весомость шрифта (особенно ощутимая в крупных, титульных кеглях, но заметная и в текстовом наборе) — одна из важных характеристик художественного строя книги.

По отношению к весомости шрифта белизна бумаги выступает как «пустота», пространство; наоборот — шрифт, построенный пространственно, подчеркивает материальность бумаги. Большей частью этих скромных средств достаточно для организации пространства листа. Если же оно мыслится более сложным, художник использует разделяющие его элементы — различные линейки и рамки. Выделяя, замыкая в себе часть плоскости, рамка противопоставляется окружающей ее поверхности, создает ощущение разного качества наружного и внутреннего пространства. В зависимости от формы и пластической структуры самой рамки (а отчасти и от ее заполнения) пространство внутри может ощущаться как более легкое, углубленное или, наоборот, как уплотненное, сжатое, лежащее впереди окружающего. Линейка, обтекаемая плоскостью вокруг, не столь решительно изменяет качества пространства, но и она, так же как строчка текста, создает в нем некоторые перепады и градации. Теми же свойствами пластичности и способностью разграничивать пространства, придавая им разное качество, обладают и книжные орнаменты.

Композиция книжного листа или разворота строится, таким образом, не как чисто плоскостная, а как в известной степени объемно-пространственная, как соотношение «глубин» и пластически выраженных «масс». Когда ставится за-





Напряженная пластичность шрифтов В. А. Фаворского превращает абстрактные знаки в весомые, почти материально ощутимые «вещи».

В. А. Фаворский. Авантитул. «Книга Руфь». 1924. Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1925

В. А. Фаворский. Обложка. А. С. Пушкин. «Домик в Коломне». Издание РОДКа, 1929

[1] *Фаворский В.* О графике, как об основе книжного искусства. — В кн.: Искусство книги, вып. 2. М., 1961, с. 54.
[2] Там же. См. также: *Фаворский В.* Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом. — «Гравюра и книга», 1925, № 1—2.

дача избежать этой пространственности, строго подчинив композицию выражению плоскости листа, требуются особые и довольно сложные приемы. Так построены, например, некоторые конструктивистские обложки двадцатых годов. Белый цвет бумаги зрительно уравнен здесь с цветом типографской краски: равные по площади, они к тому же то и дело меняются ролями — равномерно распределенный по всей площади текст из плоскостно построенных «плакатных» литер чередует прямую печать с выворотной.

Все сказанное относится к пространственной выразительности отвлеченной графической формы — пятна, линии, знака. Но в книге наряду со знаками немалую роль играет часто и **изображение**. Включаясь в пространственную структуру книги, изображение вносит в нее свои способы построения и передачи пространства. Их соотношение и взаимодействие с неизобразительным пространством книги могут быть сложными. У изображения, воспроизводящего на плоскости какую-то часть трехмерного внешнего мира, есть своя ориентировка — верх и низ; свой масштаб (многофигурная сцена или крупно взятое лицо, занимая одинаковое место на странице, по-разному соотносятся с книгой в целом). Наконец, у изображения собственное третье измерение — отражение трехмерности воспроизводимых им форм внешнего мира. Даже плоский цветовой силуэт или незаполненный линейный контур, четко уложенные на плоскости листа, создают это ощущение трехмерности, поскольку мы узнаем в них тело, имеющее объем. (При этом изобразительное пространство не обязательно сосредоточивается в иллюстрациях. Изобразительные мотивы вплетаются в книжный орнамент, а порой и в титульные шрифты в виде всякого рода оттененных, объемных, перспективно построенных литер.)

Способы изображения трехмерности разнообразны и в разной степени активны — от использования в силуэтном или контурном рисунке пластической выразительности цветового пятна и линии до напряженно моделированного или вылепленного светотенью объема; от условного разворачивания пространства вверх по плоскости до энергичных прорывов в глубину с помощью перспективных, ракурсных построений. В зависимости от того, как пользуется этими возможностями художник, изображение в книге либо входит в ее об-



Пластичная рамка из наборных орнаментов, замкнутая снаружи и открытая внутрь, укрепляет наружную плоскость и углубляет внутреннюю.

Задняя сторонка обложки. Сборник «Для немногих». № 4. М., типография А. Семена, 1818



Сложное, контрастное соотношение рельефных и пространственных элементов превращает композиции В. А. Фаворского в силовое поле, игру напряжений и пауз. Белый фон ощутимо меняет свою плотность под воздействием изображений и знаков.

В. А. Фаворский. Обложка. Р. де ла Сизеран. «Маски и лица». М., издание С. И. Сахарова. 1923



Конструктивизм добивался в книге строго плоскостного построения, подчеркивал материальность бумажного листа, избегая и его зрительного углубления, и рельефности.

В. Степанова. Обложка. Л. Бернацкий. «Условия устойчивости земляных масс». Транспечать, 1925

Изображение вносит в книгу свою собственную пространственную систему.

В. Ф. Тимм. Разворот. И. Мятлев. «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой». Изд. 2-е. Тамбов, 1856



IX

ФРАНКФУРТЪ.

Первой станціей считаютъ
Наши Франкфуртъ, какъ бываютъ
За границей, и всегда
Всѣ сбираются туда
Посмотрѣть, попріодѣться,
Межъ людьми понатереться,
А оттудова, глядишь,
Отправляются въ Парижъ,
Или въ Римъ, или въ Висбаденъ.

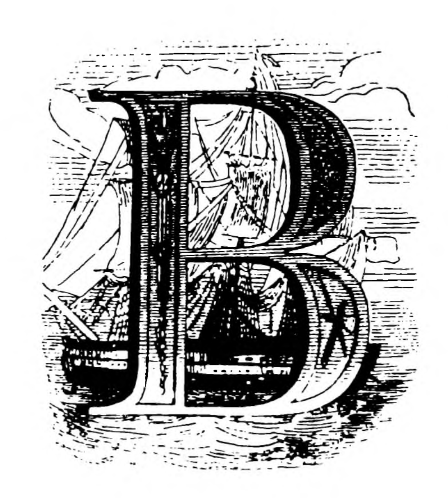
щий пространственный строй, подчиняется ему, либо оказывается ему противопоставленным, выделенным в особый ряд, либо, наконец, подавляет, «взламывает» его, подчиняя всю книгу своим собственным законам.

Выясняя основные типы трехмерных построений на плоскости книжного листа, мы должны будем отделить пространственные, глубинные решения, воспринимаемые как уходящие за изобразительную плоскость, от рельефных, где изображение кажется выступающим перед ней. В первом случае плоскость дематериализуется, мыслится прозрачной, воздушной — это как бы принцип «окна», во втором она укрепляется, становится активной, плотной — принцип «стены». Первый вариант наиболее чисто представляет любая перспективно построенная в глубину и четко отграниченная от своих полей иллюстрация, второй — какой-нибудь ампирный политипаж с рельефной маской. Разумеется, в более сложных случаях на одной странице могут сочетаться и «окна», и «рельефы». Но есть и третий принцип, разрушающий ясную границу между «здесь» и «там», делающий плоскость изображения не только прозрачной, но и свободно проходимой, художественно несуществующей, — принцип «двери». К таким построениям охотно прибегало, например, книжное искусство второй половины прошлого века, располагая края рисунка как бы перед плоскостью, в то время как его середина своеобразной воронкой углублялась в нее. Иногда это подчеркивалось еще введением рамки, пересеченной выходящими наружу частями изображения.

Против подобных приемов предельной активизации изобразительного пространства в ущерб собственно книжному решительно выступали, в теории и на практике, мастера книги начала XX века. Но наша задача не в том, чтобы продолжить старый спор, что здесь «лучше», «правильнее», «более реалистично», «более книжно». Нам важно отметить лишь, что наряду с эпохами «архитектонической» книги были времена, ставившие книжному искусству какие-то иные задачи. Очевидно, что у книжной формы периода «эклектики» или натурализма, хотя и не имевшей развитой художественной теории, была своя художественная логика, заслуживающая внимательного анализа.

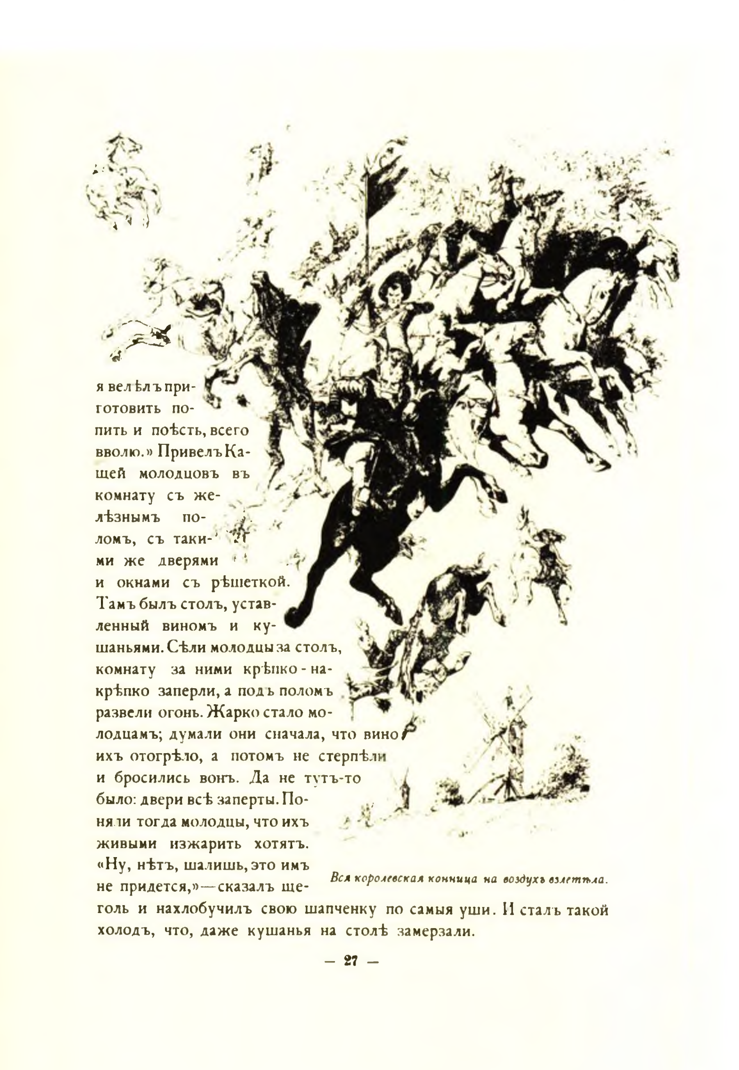
Даже отвлеченный буквенный знак может быть трактован как изображение предмета и включен в изобразительное пространство.

О. Верне. Инициал. «История Наполеона». 1841



Иллюзионистический прорыв плоскости книжного листа, характерный для иллюстрации второй половины XIX века. Часть изображения кажется углубленной, часть выступает наружу.

П. Грот-Иоганн. Иллюстрация. Сказки, изложенные по сборнику братьев Гримм. Вып. VI. М., 1893



я велѣлъ приготовить попить и поѣсть, всего вволю.» Привелъ Кащей молодцовъ въ комнату съ желѣзнымъ поломъ, съ такими же дверями и окнами съ рѣшеткой. Тамъ былъ столъ, уставленный виномъ и кушаньями. Сѣли молодцы за столъ, комнату за ними крѣпко-накрѣпко заперли, а подъ поломъ развели огонь. Жарко стало молодцамъ; думали они сначала, что вино ихъ отогрѣло, а потомъ не стерпѣли и бросились вонъ. Да не тутъ-то было: двери всѣ заперты. Поняли тогда молодцы, что ихъ живыми изжарить хотятъ. «Ну, нѣтъ, шалишь, это имъ не придется,» — сказалъ щеголь и нахлобучилъ свою шапченку по самыя уши. И сталъ такой холодъ, что, даже кушанья на столѣ замерзали.

Вся королевская конница на воздухъ взлетѣла.

— 27 —

Г. Г. Гагарин. Инициал. В. Соллогуб. «Тарантас». Пб., 1845




СОЧИНЕНІЯ
ДЕРЖАВИНА.
Часть IV.
Въ Санктпетербургѣ
1808 года

Изображения, построенные по принципу барельефа, воспринимаются как опирающиеся на плоскость листа и выступающие из него во внешнее пространство. Барельефность подчеркивает и укрепляет плоскость листа.

Титульный лист. Сочинения Державина. Ч. 4. Спб., 1808. Гравюра на металле

К. Россинг. Разворот. Гомер. «Одиссея». Франкфурт-на-Майне, 1952. Гравюра на дереве

ODYSSEE



Also wollt' ich sie mir mit schmeichelnden Worten gewinnen.
Aber sie schwiegen still; der Vater gab mir zur Antwort:
Hebe dich eilig hinweg von der Insel, du Ärgster der Menschen!
Denn mir ist nicht erlaubt, daß ich herberg' oder geleite
Einen Mann, der selbst von den seligen Göttern gehaßt wird!
Hebe dich weg, du kommst mit dem Zorne der Götter beladen!
Also sprach er und trieb mich Seufzenden aus dem Palaste.
Und wir steuerten wieder mit trauriger Seele von dannen.
Aber den Männern entschwand das Herz am ermüdenden Ruder,
Unserer Torheit halben, da weiter kein Ende zu sehn war.
Als wir nun sechs Tag' und Nächte die Wogen durchrudert,
Kamen am siebenten wir zur laistrygonischen Feste,
Lamos hoher Stadt Telepylos, dort, wo dem Hirten
Ruft der heimtreibende Hirt, und es hört ihn der, der hinaustreibt,
Und ein Mann ohne Schlaf gewänne sich doppelte Löhnung,
Eine als Rinderhirt und eine als Hirte der Schafe.
Nah ist dort der Weg von Tag und Nacht beieinander.
Also erreichten wir den trefflichen Hafen, den ringsum
Himmelanstrebende Felsen von beiden Seiten umschließen,
Und wo vorn in der Mündung sich zwei vorragende Klippen
Gegeneinander drehn, ein enggeschlossener Eingang!

10

ZEHNTER GESANG



Meine Gefährten lenkten die doppeltgebogenen Schiffe
Alle hinein in die Bucht und banden sie dicht beieinander
Fest, denn niemals erhob sich eine Welle darinnen,
Weder groß noch klein; ringsum war spiegelnde Stille.
Ich allein blieb draußen mit meinem schwärzlichen Schiffe,
An dem Ende der Bucht, und band es mit Seilen am Felsen,
Kletterte dann auf den zackigen weitumschauenden Gipfel.
Aber es zeigte sich nirgends die Spur von Stieren und Pflügern,
Rauch nur sahen wir fern von der Erde zum Himmel hinaufziehn.
Also sandt' ich Männer voraus, das Land zu erkunden,
Was für Sterbliche dort die Frucht des Halmes genössen,
Zwei erlesne Gefährten; ein Herold war ihr Begleiter.
Und sie stiegen ans Land und gingen die Straße, worauf man
Holzbeladene Wagen vom hohen Gebirge zur Stadt fährt.
Ihnen begegnete dicht vor der Stadt ein Mädchen, das Wasser
Schöpfte, des Laistrygonen Antiphates rüstige Tochter.
Diese stieg zu der Nymphe Artakia sprudelnder Quelle
Nieder, denn daraus schöpften die Laistrygonen ihr Wasser.
Und sie traten hinzu, begrüßten das Mädchen und fragten,
Wer dort König wäre, und welches Volk er beherrschte.
Jene wies sie sogleich zum hohen Palaste des Vaters.

11

Говоря о физической и пространственной структуре книги, мы рассматривали ее пока как форму статическую, организованную лишь в пространстве, а не во времени. Между тем в отличие, скажем, от картины, обозримой сразу, книга раскрывается постепенно, и это ее четвертое измерение определенным образом организовано и построено. У книги есть своя динамика, направленность: ее элементы расположены в определенной последовательности, от начала к концу, в заданном ритме восприятия.

Временнóе начало в книгу вносит прежде всего ее текст. Литературное произведение есть рассказ, длящийся во времени. Он дан нам в речи, в строгой последовательности слов и фраз. Записывая речь на бумагу, печатая в книге, мы отчасти овладеваем этим временем, позволяем читателю (в отличие от слушателя) самому регулировать течение рассказа, его скорость, перерывы, возвращения или забегания вперед. Конструкция современной книги способствует этому. Книга допускает вход «сбоку» — в любой разворот, который может быть при необходимости отмечен закладкой, а в изданиях, специально построенных для пользования ими вразбивку, — специальной постоянной конструкцией, регистром. Таким образом, даже свободное, произвольное движение в книге может в какой-то мере быть организовано и предусмотрено в ее структуре. Однако динамику книги образует прежде всего сам процесс чтения, возвратно поступательное движение взгляда по странице — медленный «рабочий» ход вправо по строке и быстрый перескок назад, к началу следующей строчки, шаг за шагом образующие и другое движение глаза — постепенный спуск по столбцу, по лестнице строчек. Механический ритм этого движения членит текст. Равенство строк, укладывающихся в столбец, равенство столбцов, включенных в страницы, равенство страниц, листаемых одна за другой, создают элементарный строй книги, ту «несущую частоту», на которую накладывается другой, более свободный, уже не механический, а смысловой и художественный ритм членений и выделений, пустот и изобразительных включений, — динамическая архитектоника книги.

Структура набора создает динамическое, направленное поле страницы и разворота, не симметричное по самой своей природе. Левое и правое направления на этой плоскости неравноценны, они оказывают разное сопротивление глазу. Художник может подчеркнуть эту динамику или противопоставить ей сознательно организованную статичность композиции, замедляющую движение. Он может, наконец, просто пренебречь динамическим аспектом композиции, позволяя ему складываться «как придется». Так или иначе это скажется на нашем ощущении художественного строя книги.

В классической симметричной композиции титульного листа горизонтальная динамика выровненных по центральной оси строк затушевана, зато в сложном ритме их неравных длин и высот выявляется вертикальная динамика страницы. Асимметричный, флаговый набор из одинаковых по кеглю строчек, напротив, подчеркивает горизонтальную динамику. В обложках Фаворского, сочетавшего разнотипные буквы в одной строке, эта горизонтальная динамика теряет свою механичность, получает более сложное художественное выражение. На соотношение горизонтального и вертикального движения в книге влияют и число столбцов на странице, и ее пропорции, и соотношение полей. Наконец последний вид движения в книге ведет нас в глубину — через край листа, к следующему развороту. И такое движение может быть подчеркнуто или задержано композицией разворота. По Фаворскому, иллюстрация на левой странице меньше останавливает движение, чем на правой[1]. В композиции книги правая и левая полосы неравнозначны.

Поверхность книжной страницы — динамичная, «читательская». Даже и свободная от текста, она сохраняет по инерции тот же, уже невидимый ритм и направление текстовых строк. Нужен специальный прием — какое-нибудь изображение, концовка, чтобы остановить ее движение, перевести плоскость из «читательского» в «зрительское» состояние.

Если текст, набор всегда по природе своей воспринимается динамично, то изображению, в принципе, присуща статика. Изображение ведь не «считывается», оно схватывается глазом в целом, и оно тем более статично, чем больше времени требуется на его рассматривание, чем оно подробнее и чем глубже затягивает нас в себя, заменяя легкий

[1] *Фаворский В.* О графике, как об основе книжного искусства. — В кн.: Искусство книги, вып. 2. М., 1961, с. 64.

Симметричная композиция, выровненная по средней оси, подчеркивает вертикальную динамику полосы.

Титульный лист (рисунок *Г. Хорлбека).* Аристофан. «Мир» Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig

Подчеркнутое движение фигур вдоль плоскости листа создаст «двигательную» поверхность, объединяющую изображение и шрифт.

В. Фаворский. Обложка. А. Кудрейко. «Гравюры и марш». Изд-во «Федерация», 1930. Гравюра на дереве

Пропорции разворота подчеркивают горизонтальную динамику текстовых строк.

Разворот. Ле Корбюзье. «Беседа со студентами архитектурной школы». Éditions de Minuit, Paris, 1957

ARISTOPHANES

DER FRIEDEN



IN DER BEARBEITUNG VON
PETER HACKS

MIT ZEICHNUNGEN VON
GÜNTER HORLBECK

VERLAG PHILIPP RECLAM JUN. LEIPZIG

АНАТОЛИЙ
КУДРЕЙКО

ГРАВЮРЫ
И
МАРШ

WF

1930

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ФЕДЕРАЦИЯ

levé et ayant parcouru le domaine de son logis. Il entend les discours qui s'élèvent de ces objets témoins d'intentions, rangés, comme une belle pensée, parlant selon qu'on se déplace, - ces meubles, ces murs, ces ouvertures vers le dehors, nid des minutes, des heures, des jours, des années de la vie. Vous sentez qu'il n'est pas une fois question de façade, ce mot dont on a fait la consigne de vos études et qui peut devenir le masque dissimulant des fautes. Non, il s'agit d'un être né de votre pensée, possédant un cœur au dedans, et qui, par de simples plans extérieurs le séparant du dehors, se présente sans fard ni jactance. Des pleins de murs, des trous de fenêtres, de quoi ont toujours été faites toutes les maisons ou les huttes, dans tous les temps et lieux, avant les écoles d'architecture et les dangereuses insuffisances qu'elles ont mises en diplômes.

10 Le V^{e} Congrès des C. I. A. M., à Paris, en 1937, s'était attaché à la préparation *d'un logis digne*. Comment le construire? En accusant ou en n'accusant pas la construction? Par «accuser», je ne veux pas dire : mettre au pilori, au contraire, mais bien : affirmer les éléments de structure, les mettre en évidence, voire, faire de cette tendance le postulat même de l'architecture. Montrer ou ne pas montrer des poteaux qui, par ailleurs, font sagement leur devoir de porter l'édifice, n'est plus qu'une question d'esthétique personnelle sur laquelle il n'est nul besoin de trancher. On peut passer d'un extrême dans l'autre, les tenants des deux extrêmes ne marquant que la limite des modalités infiniment diversifiées des solutions possibles. On peut, si l'on y a goût, instaurer sur ce thème des querelles de chapelles. La question, aujourd'hui posée, est plus grave : *Quelles sont ces choses que l'on parle de construire?* La santé qu'il faut introduire dans un système de structure est de même ordre que celle qui doit régir le programme et l'exprimer par le plan et la coupe. En ces choses qui ne sont pas d'aspect, mais d'essence, se joue précisément le destin architectural.

11 Tout à l'heure, vous aviez vu qu'entraîné par la défense des droits à l'invention, je prenais à témoin le passé, ce passé qui fut mon seul maître, qui continue à être mon permanent admoniteur. Tout homme pondéré, lancé dans l'inconnu de l'invention architecturale, ne peut vraiment appuyer son élan que sur les leçons données par les siècles; les témoins que les temps ont respectés ont une valeur humaine permanente. On peut les appeler folklores, - notion par laquelle on veut exprimer la fleur de l'esprit créatif dans les traditions populaires, en étendant leur empire au-delà de la maison des hommes, jusqu'à celle des dieux. Fleur de l'esprit créatif, chaîne des traditions qui l'incarnent et dont chaque chaînon est, et n'est exclusivement qu'une œuvre qui fut, à son heure, novatrice, souvent révolutionnaire : un apport. L'histoire, qui s'appuie sur des jalons, n'a conservé que ces témoins loyaux; les imitations, les plagiats, les compromis, sont rangés derrière, délaissés, voire détruits. Le respect du passé est une attitude filiale, naturelle à tout créateur : un fils a, pour son père, amour et respect. Je vous montrerai quelle attention j'ai vouée dès ma jeunesse à l'étude des folklores. Plus tard, j'ai pu intervenir de toutes mes forces pour sauver, ici, la prestigieuse Casbah d'Alger qu'on voulait détruire parce qu'elle abrite trop de mauvais garçons; là, le Vieux Port de Marseille que les Ponts-et-Chaussées pensaient hâtivement

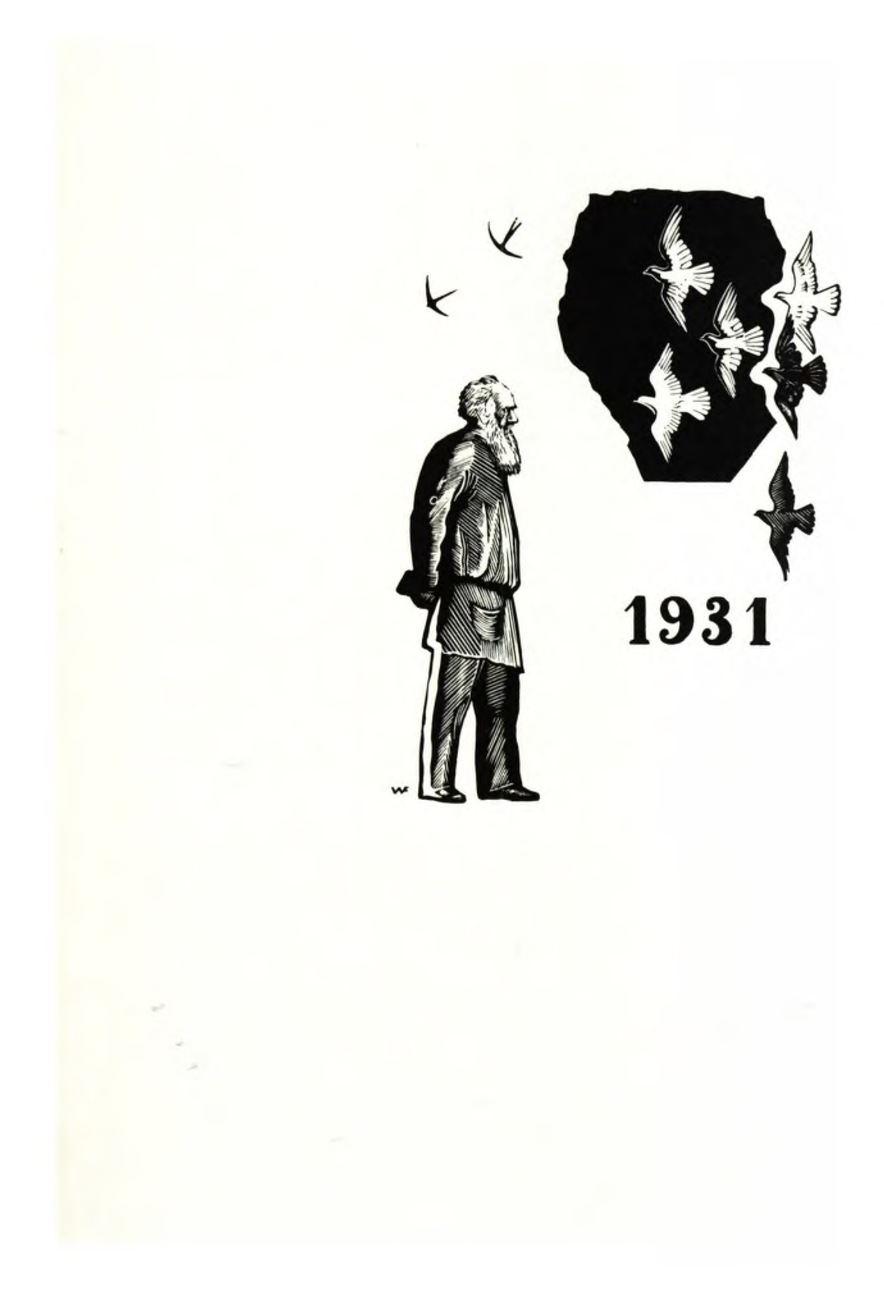
горизонтальный бег взгляда по странице сосредоточенным уходом в перспективную глубину изображенного пространства.

Однако и изображение, по Фаворскому, может жить на «двигательной» поверхности, в плоскостном, продольном ритме, как египетский рельеф, не случайно же разбитый часто на строчки[1]. Так пространственный аспект книги выступает антиподом динамического: где усиливается один, там ослабляется другой. Пространственность книжного листа противостоит и его материальной ощутимости, выразительности конструкции и физической структуры книги. Соотношение этих уровней выразительности книги оказывается не простым. Они не дополняют друг друга, не сливаются. Архитектоника книги, сложная цельность ее художественного строя складывается как напряженное равновесие их контрастов и столкновений.

В том, как они разрешаются в каждом конкретном случае, воплощаются характерные для эпохи, для направления или творческой индивидуальности черты стиля книжного искусства, ощущение книги ее создателями.

Но стиль в искусстве книги формируется не только на уровне архитектоники. Не в меньшей степени он определяется и тем, как соотносятся все элементы пространственной структуры книги — ее конструкция, масштаб и пропорциональный строй, графический характер знаков, наконец, ее изобразительный ряд с содержанием, структурой и характером данного конкретного текста.

К тому, как, в каких формах выражается в структуре книги это содержание, к проблемам художественной интерпретации текстов в книжном искусстве того или иного времени нам и следовало бы теперь перейти. Однако масштабы статьи заставляют сделать эти проблемы предметом отдельной работы.



Пример «двигательной поверхности».

В. Фаворский. Титульный разворот. Л. Толстой. «Рассказы о животных». М., «Молодая гвардия», 1931. Гравюра на деревс

[1] «Много общего с изобразительной поверхностью древней . . . имеется в нашей книге, в той странице, с которой вам придется иметь дело. Та же ясно выраженная горизонталь строки, текучая, непрерывная, ведущая от момента к моменту . . . Словом, страница, обложка или что-либо другое книжное будет часто требовать от вас цельности через организацию движения, и вы, заботясь о равновесии, об цельном движении по обложке или странице, можете и не затрагивать композиционных задач. Это сохранит странице и вообще всякому куску книги ее текучий характер, который в словесном изображении очень понятен. Словом, вам, может быть, еще придется задуматься, стоит ли придавать какому-либо куску зрительную цельность, т. е. композиционность, так как это может лишить двигательной цельности всю книгу». (*В. Фаворский*. Лекции по теории композиции. Рукопись, архив семьи художника, с. 61—62.)





ОГИЗ МОЛОДАЯ
ГВАРДИЯ

В. Цельтнер

Народное искусство и современная украинская книга для детей

«Книгу читают, книгу смотрят» — эта двуединая формула читательской работы, читательского искусства относится к самым маленьким читателям безоговорочно и в полной мере. Слово и образ неразделимы в их нерасчлененном мировосприятии; картины, живые подобия предметов понятнее им и ближе, чем элементы «второй сигнальной системы».

Книга с картинками для ребенка становится как бы началом игры, предлагает игровую ситуацию, наблюдателем которой, если не участником, ощущает себя ребенок. Так она и воспринимается и соответственно соотносится с чувством правды — ведь как бы там ни было, у игры свои границы и правила, свой кодекс условностей: не пробовать «невсамделишные» песочные пироги . . .

Проходит время — и требования к книге меняются. В ней видят уже не приглашение к игре, а инструмент познания, но наступает это, когда накоплен вполне солидный жизненный и читательский опыт. Ребенок с готовностью принимает то, что предлагает ему книга, делает ее мир своим. Лишь постепенно налаживаются многосторонние, «многоканальные» связи: книги — с жизнью, книжного мира — с миром сущим.

Можно с достаточной степенью приближения к истине утверждать, что духовный мир ребенка почти точно репродуцирует мир его книг и картинок к этим книгам, и именно книга в годы раннего детства остается важнейшим источником, питающим чувство прекрасного. Потому так необходим ей поэтический язык, соответствующий строю литературного произведения.

Довольно долго детская книга представлялась некоторым художникам и издателям чем-то вроде учебника или справочника «по всем вопросам». При этом от иллюстраций к ней добивались объективности чертежа, и художникам немудрено было позабыть столь естественные для них поэтические приемы. Тогда сама собой отпала проблема использования традиций народного изобразительного искусства — в сравнении с искомым рисунком-чертежом все, что может предложить художнику народная традиция, представлялось лишь бесконечным рядом ошибок и заблуждений.

Середина — конец пятидесятых годов, став временем пересмотра многих представлений о красоте и правде искусства, ознаменовали и начало нового этапа в освоении художниками-профессионалами народной традиции. Одна за другой следуют попытки проникнуть в духовный мир и творческую лабораторию народного искусства, а затем и уничтожить пограничные столбы, долгие годы разделявшие искусство профессиональное и народное. Сначала — ряд более или менее поверхностных подражаний и стилизаций, а затем и серьезные опыты создания новой поэтики профессионального искусства.

Картины Т. Яблонской 1964—1967 гг. («Молодая мать», «Май», «Невеста», «Лебеди», «Лето»), картина В. Задорожного «На местах минувших боев» (1965) и ряд других засвидетельствовали масштабы перемен в украинской советской живописи и их историческое значение. Овладение народной изобразительной традицией теперь уже надолго остается первостепенной проблемой для мастеров всех видов украинского искусства. К художникам-монументалистам, поначалу проявившим к ней наибольший интерес, вскоре присоединяются станковисты — живописцы и графики, а затем и художники книги. Возобновляется процесс, начавшийся в двадцатые годы работами художников М. Котляревской, И. Падалки, А. Середы и другими.

В области оформления детской книги этот процесс имеет глубокий внутренний смысл, связанный с самым существом этого вида искусства, с его предназначением.

Ведь как ни непохожи друг на друга иллюстраторы украинской детской книги шестидесятых годов, есть нечто общее в путях, которые они избирают. Все они, пожалуй без исключения, предлагают все более условные художественные решения. Определяется эта общность путей, то параллельно прокладываемых, то перекрещивающихся, единством отправных точек и конечных целей, стоящих перед художниками детской книги. Каждый из них видит перед собой фантастический мир, весь до мельчайшей своей клеточки пронизанный дыханием волшебства и чуда. И пусть корни сказочного вымысла в каждодневных трудах и обыденной жизни старинных пахарей и пастухов — сказка возносится высоко над миром, в котором она возникла, по-новому освещая и объясняя его. В этом и ее существеннейшая черта, и ее прелесть.

Конечно, изображая сказочное тридевятое царство, тридесятое государство как обыкновенный мир людей, художник неминуемо вступит в полное и совершенно недопустимое противоречие с рассказчиком-сказочником. Нельзя и не видеть ему, как непохож поэтический язык сказки на всякий другой, «несказочный», нельзя и не пытаться отыскать этому языку пластическую параллель. Возможность невозможного, с которой начинается сказка, без которой сказки не бывает, в конце концов возникает и в сказочных иллюстрациях, определяя их поэтику. Это и открывает дорогу самым условным художественным приемам, более того — обязывает к ним.

Использование таких приемов представляется глубоко оправданным еще и потому, что условный язык иллюстрации предполагает в зрителе единомышленника, вовлеченного в творчество. Рубеж, разделяющий зрителя и художественное произведение, оказывается преодоленным неожиданно

и незаметно. Вовлеченный в «силовое поле» иллюстрации, зритель думает, фантазирует вместе с художником, продолжая начатую им работу, и объединяется с ним. Место зрителя становится ролью зрителя, творчеством. Именно это только и означает, что иллюстрация выполняет возложенную на нее задачу — «работает», как говорят художники.

Условность приходит в «детскую» иллюстрацию разными путями и по-разному проявляется. Многие художники избегают приглаженности рисунка и живописи, ремесленной «чистоты работы». Технические приемы обнажаются, выставляются напоказ так, чтобы и мысли не было, будто изображенное — взаправдашнее, натуральное, и вместе, чтобы видимая красота техники сама по себе радовала и увлекала. Так иногда поступает опытнейший мастер детской иллюстрации Н. Лопухова («Названный отец». Киев, «Веселка», 1967). В ее листах ясно ощутим ход кисти, наносящей акварель то прозрачными и звонкими пятнами, то



Оженив і цього сина та й пішов собі по світах.

А три брати живуть. Старший брат так забагатів, що вже будинки собі помурував, червінці складає та тільки про те й думає, як би йому тих червінців найбільше постягати. А щоб убогому чоловікові запомогти, то того й не нагадуй — дуже скупий був. Під-

Н. Лопухова. Разворот. «Названный отец». Украинская народная сказка. Киев, «Веселка», 1967 (на укр. яз.). Акварель

О. Павловская. Обложка. «Кирило Кожемяка». Украинская народная сказка. Киев, «Веселка», 1966 (на укр. яз.). Акварель, тушь, перо

тонкими темными штрихами, то сочными контурными линиями. Не прикидываясь «настоящими», дома под шафранными соломенными кровлями, и яблони, и тополя, и возы, запряженные волами, радуют изяществом рисунка, чистотой и звучностью цвета. В них — программа точно намеченная, которую художник предлагает зрителю, но и только. Зовя за собою вслед, он не мешает обо всем увиденном думать по-своему, по-своему обживать открывающуюся в рисунках сказочную страну.

Так поступает и О. Павловская («Кирило Кожемяка», «Веселка», 1966). Рисунок тушью, «костяк» страничной иллюстрации, исполнен так, что линия — непроизвольная, пластичная — живет, обнаруживая свою природу в характерных перовых нажимах и неровностях. Строя формы, определяя их соотношение на плоскости, рисунок лишь выявляет характерное, отнюдь не стремясь имитировать натуру. Так же условна и акварельная подцветка — свободно плывущие, переливаясь друг в друга, звонкие синие, малиновые, зеленые пятна.

Подобный принцип применен в некоторых книгах Н. Денисовой (Марко Вовчок «Медведь», «Веселка», 1969), Н. Лопуховой («А ну-ка, отгадай», «Веселка», 1964), Л. Семеновой (Л. Шиян «Лечу на паутинке», «Веселка», 1965) и других.

Иной принцип у Л. Овчинниковой («Сказки» Луки Демьяна, «Веселка», 1969), отыскивающей параллель полному экспрессии поэтическому языку сказочника в резких акцентах формы, в контрастных отношениях цвета, света и тени, напряжен-

Н. Денисова. Иллюстрация. Марко Вовчок. «Медведь». Киев, «Веселка», 1969 (на укр. яз.). Акварель



Л. Овчинникова. Обложка. Лука Демьян. «Сказки». Киев, «Веселка», 1969 (на укр. яз.). Акварель

ных силуэтах, прочерченных по белому полю страницы, и энергичных ракурсах.

З. Волковинская иллюстрирует сборник «Царевна-лягушка» («Веселка», 1971) контурными рисунками, очень условными, построенными на чисто декоративных отношениях локально взятого цвета.

Чем условнее язык детской иллюстрации, тем решительнее и чаще претворяется в ней трехмерный «мир сущий» в двухмерный, плоскостной. От этого иллюстрации становятся более книжными. Непосредственно и крепко изобразительный материал связывается с плоскостями страниц; устанавливается единство трактовки всех слагаемых книги — иллюстраций, декоративных элементов, шрифтовых полос.

Переход совершается, в свою очередь, несколькими путями. В работах художника Г. Якутовича «Сказка о липке и жадной бабе» (Детгиз, 1962) и особенно А. Губарева «Зацвела в долине красная калина» («Веселка», 1969) объемы уплощаются и пространство превращается в систему своего рода кулис. Аналогичные, но весьма разнообразные и притом неизменно условные формальные решения по большей части подсказаны лубочной гравюрой. Стремление связать современную иллюстрацию детской книги с «лубочной» традицией очевидно и в названных работах, и в произведениях художника В. Литвиненко (И. Франко «Осел и лев», «Веселка», 1967), художницы Н. Денисовой (Л. Глебов «Без окон домик, без дверей», «Веселка», 1966) и других.



Н. Денисова. Иллюстрация. Леонид Глебов. «Без окон домик, без дверей». Киев, «Веселка», 1966 (на укр. яз.). Раскрашенная линогравюра



В. Литвиненко. Иллюстрация. «Рукавичка». Украинские народные сказки. Киев, «Веселка», 1969. Раскрашенная линогравюра

Поэтический язык лубочной гравюры, согласуемый с возможностями цветной или подкрашенной гравюры на линолеуме — излюбленной техники иллюстраторов украинской детской книги шестидесятых годов, — интерпретируется по-разному в соответствии с характером книги и творческой индивидуальностью художника.

В. Литвиненко в иллюстрациях к «Рукавичке» («Веселка», 1969) использует мотивы лубочной гравюры, и в сказочном ее мире ели строятся строгими пирамидами и невиданные деревья раскидывают над землей плоские оранжевые и серые кроны с узорчатыми прожилками ветвей. Но всем своим строем, своей строгой плоскостностью, своей архитектоникой иллюстрации еще ближе к народной деревянной резьбе. Это сходство усиливается и оттого, что каждый элемент гравюры очерчен белым штрихом, сплошной сетью охватывающим все изображение, как бы прижимая его к листу, и оттого, как художник прорабатывает форму, кое-где расставляя акценты так, что фигуры словно возвышаются над поверхностью оттиска, утверждаясь в реальном пространстве. Но при этом остается неизменной условность, создающая в иллюстрациях наполовину фантастический уплощенный мир условных масштабов и смещенных пропорций, где найдены специальные способы выражения, «знаки» для всех элементов, слагающих подлинный мир.

Так возникает цепь причин-следствий, в конце концов определяющих нынешний облик украинской детской книги: осознанное стремление к условности изобразительного языка, выражающего характер и дух этой книги, предопределяет и интерес художников к народному изобразительному искусству, и возможность совмещения его опыта с творческим методом профессиональной книжной графики.

Припомнившаяся и пришедшая в детскую книгу со всем обаянием подлинной новизны плоскостная интерпретация пространства открыла художнику совершенно новые возможности, подсказав решения, принципиально отличные от принятых в предыдущие годы. Становится естественным, сочиняя иллюстрации, отказываться от драматургического принципа, от воплощения чисто сюжетных связей и ходов. Кесарю — кесарево: постепенно всяческое рассказывание во многих случаях предоставляется лишь самому рассказчику, иллюстрация же создает параллельный ряд зрительных пластических образов, обусловленных текстом и по-своему определяющих его прочтение — но не повторяющих рассказ. Иногда этот переход от одного принципа к другому совершается в пределах одной книжки (С. Караффа-Корбут «Сокровища Довбуша», Львов, 1963), иногда отдельные листы демонстрируют безнадежные попытки их сочетания — таковы некоторые иллюстрации Н. Денисовой к «Медведю» Марко Вовчок, Г. Самутиной к народной сказке «Правда и кривда» (Киев, «Веселка», 1969).

Однако в последние годы появляется все больше изданий, в которых декоративный принцип последовательно осуществляется и в каждой иллюстрации, и на протяжении всей книги. К этому принципу постепенно приходит и Г. Самутина — в ее книге «Правда и кривда» от начального разворота и первых страничных иллюстраций, где орнаментальное обрамление никак не согласуется с театральными сценами, которые разыгрывают герои, мы вместе с ней проходим долгий путь. Постепенно художнице удается найти в иллюстрациях единый способ организации материала, подчинив его общему декоративно-орнаментальному строю. Его почти ничто не нарушает в обложке и в центральном развороте, где «дерево жизни» — быть может, древнейший мотив изобразительного фольклора — раскинулось на весь ночной мир и спрятало в ветвях и птиц, и всякую лесную нечисть, и неведомые существа без имени, притаившиеся среди корней и веток, широко раскрывшие в листве задумчивые темные глаза. Это, в сущности, уже не иллюстрация, потому что менее всего важны здесь сюжет и связь с повествованием. Это вариант сказки, рожденная ею фантазия, материалом которой послужило народное искусство, «сказка изображенная».

Иллюстрируя книжку «Иванко и Чугайстир» (отрывок из повести М. Коцюбинского «Тени забытых предков», «Веселка», 1971), Н. Стороженко строго следует принципу декоративной трактовки каждого элемента иллюстрации и листа в целом. Он изображает полусказочный примечтавшийся мир — мир мальчика Иванка. «Весь мир был как сказка, полная чудес, таинственная, занятная и страшная», — говорит писатель, и для иллюстратора слова эти становятся источником решения книги и мерилом его истинности. Все, что слагает волшебный иванков мир, художник преображает так, как делает это народное искусство. Горы, и горные озера, и небесная синь, и лесные заросли истолковываются как плоскостные декоративные элементы, из которых иллюстрация набирается как многоцветная переливчатая мозаика. Зеленое и алое, коричневое и голубое, оранжевое и ярко-синее сплетаются замысловатым ковром. Вместе это декоративные элементы, строго подчиненные цветовой конструкции листа, его линейному ритму и архитектонике. Но каждый из этих элементов, слагающих иллюстрацию, живет в ней сгустком живых впечатлений, и, пускаясь в странствие из конца в конец бумажного листа, зритель оправдает каждый из них и объяснит, «узнав» в них себя, связав их со своими собственными впечатлениями.

Подобно всему, что слагает волшебный мир, подвластный богу лесов и гор проказнику Чугайстиру, каждый элемент в иллюстрациях Стороженко, и каждая из иллюстраций целиком, и все они вместе наделены как бы двойной природой — это и поэтически зашифрованный образ горной лесной страны, и декоративное единство, целостный,

автономный организм, живущий по специально для него сочиненным законам.

Маленький пастушонок все время остается в центре листа, как остается он в центре повествования, а вокруг растекается широкими струями цвета его мир. Заламываясь, зеленые, малиновые, алые полосы слагают очертания гор, покрытых лесами, гор в малиновых пятнах цветущих лугов, в голубых облачных тенях, и переходят внизу в неровно сшитые цветные лоскутья полей, лугов и ярко-синих озер. Возникают причудливые загадочные формы, и горную страну наполняет смутное движение — откуда-то тянутся четырехпалые руки, настороженно поблескивают круглые глаза, птичьи головы вырастают из земли, и в оранжевых, желтых, коричневых соцветиях мелькают чьи-то радужные крылья. Коровы Жовтаня и Голубаня задумчиво прислушиваются к звукам свирели, то видимые, то невидимые в этом полуфантастическом мире, ежесекундно готовом исчезнуть, обернуться пестрым лоскутным ковром.

Здесь перед нами новый мир — новое декоративное целое, в котором претворен и зашифрован «обыкновенный» трехмерный мир. В нем свои законы, которым следует художник, и потому не кажутся странными коровы величиной с гору и горы, мальчику по плечо, очертания рыб не в воде, а на берегу, и деревья, которые видишь то сверху, то снизу.

В книге Н. Стороженко и в ряде близких ей по основным творческим установкам достигнута еще одна цель, представлявшаяся особо важной в середине — второй половине шестидесятых годов. Иллюстрации по самой своей природе оказываются привязанными к книжному листу и согласуются с прочими условными плоскостными элементами книги.

Вместе с тем книга Н. Стороженко уже у грани, за которой все удачи художника и направления, представленные его работой, могут обернуться собственной противоположностью. Достаточно иллюстрации к книге превратиться в декорацию к ней, в «просто» украшение — и это произойдет немедленно и неминуемо. Очень важно потому бывает удержаться у этой грани, когда созидание нового декоративного целого в соответствии с принципами народного искусства, открывая широкую дорогу читательской фантазии, чувствам, ассоциациям, вместе с тем не разрушает природу иллюстрации, не снижает ее смысловой и конструктивной связи со всем организмом книги. И не менее важным становится умение художника книги, опирающегося на традиции народного искусства, использовать его сюжетность, нередко достигаемый им синтез «чисто пластического» образа и повествования.

Таковы работы, исполненные для детской книги художницей О. Сенченко («Ох!», «О жар-птице и волке», «Веселка», 1968, 1971). И в том и в другом случае перед художницей волшебные сказки, но в иллюстрациях она избегает романтической за-



Н. Стороженко. Иллюстрация. М. Коцюбинский. «Иванко и Чугайстир». Киев, «Веселка», 1971 (на укр. яз.)

путанности сюжетных ходов и пластических решений. В них царит классическая ясность, а волшебство сказки художница видит прежде всего в ее красоте и простоте. Она испытывает огромное влияние народной живописи. Реминисценции Марии Приймаченко пронизывают весь мир иллюстраций к книжке «Ох!», но еще значительнее влияние на художницу народного искусства как единого организма с присущим ему стремлением к законченности и ясности, к выраженности формы, к конструктивности, наконец, к декоративным решениям и ритмической организации плоскости.

Крепкая сюжетная основа наличествует во многих наиболее значительных произведениях украинского народного искусства, в том числе кажущихся «только» или «просто» декоративными. Со сказкой, часто только что сымпровизированной, связывают свои произведения уманские мастерицы София и Ярина Гоменюк. Сказочная ситуация часто воплощается в живописи М. Приймаченко. Конечно, при этом далеко не всегда перед нами развернутое повествование с традиционными «действующими лицами» и их драматургическими связями. Но несомненно восходящее, навер-





О. Сенченко. Разворот. «Ох!» Украинская народная сказка. Киев, «Веселка», 1968 (на укр. яз.)



О. Сенченко. Разворот. «О жар-птице и волке». Украинская народная сказка. Киев, «Веселка», 1971 (на укр. яз.)

М. Приймаченко. Иллюстрация. М. Стельмах. «Журавль». Киев, «Веселка», 1970 (на укр. яз.)

ное, к незапамятным временам умение народного мастера видеть в жизни вечное противоборство света и тьмы, добра и зла — драму, в которой все наделено ясным конструктивным смыслом. Простодушная ясность композиций Приймаченко скрывает в себе целый пространный и сложный мир, в котором каждый элемент гораздо многозначительнее, чем может показаться торопливому, глубже поверхности вещей не проникающему взгляду.

Все композиции Марии Приймаченко — не только построенные на пространном сюжете («Сказка русалок», 1967, «У колодца», 1968 и другие), на сюжете «чужом» — из народных сказок и песен («Ой, пiдемо на заручини», 1968, «Три сестрицi-жалiбницi», 1967, «Сидить баба на печi», 1968), но и по видимости «чисто декоративные» («Зеленый слон», 1936, «Два павлина», 1959, «Морские артисты», 1962), неизменно содержат более или менее развернутое повествование. Все это сделало естественным привлечение М. Приймаченко к иллюстрированию книг для детей. В 1969—1970 гг. ею были созданы прекрасные листы к рассказам «Журавль» и «Аист принимает душ» М. Стельмаха.



Разные по характеру литературного материала книги неодинаково решались художницей. Поэтические «портреты» аиста и зайца, гостеприимного журавля и труженицы-чайки («Журавль») воплощены в последовательном ряде портретов живописных, напоминающих народные, на бумаге или клеенке писанные «килимки».

Персонажи анималистики М. Стельмаха представлены в полном соответствии с текстом, и простенькие сюжеты «пересказаны» художницей без всяких отступлений и вольностей. Но по духу, по настроению ее иллюстрации — действительно ее собственные, и нет в них, пожалуй, той ласковой, в тончайших нюансах поэтического голоса звучащей иронии, которая отличает стихи. Оставаясь в центре композиций, персонажи окружаются огромными малиновыми и желтыми цветами. Цветы и деревья в огромных лилово-красных желудях, растущие в зеленых, синих, оранжевых лугах, коричневые и зеленые камыши и колокольчики в ярко-красном и синем небе — все это слагает мир Марии Приймаченко. Персонажи заключены в него, как в раму, снаружи охваченную полосой орнамента — цветами и листьями на белом, малиновом, алом фоне. Эта «вторая» рама придает иллюстрациям абсолютную завершенность. Их мир, исполненный высокой и радостной гармонии, кажется первичным по отношению к стихам Стельмаха — допускающим, в числе прочих, и его интерпретацию именно потому, что с такой силой воплотилось в нем «приймаченковское» — нерасчлененное, целостное восприятие жизни.

Так возникают два параллельных ряда образов, между которыми оказывается читатель. Наверное, он выберет для себя нечто среднее из того, что предлагают ему поэт и художник, нечто свое — потому что оба они хотят видеть в читателе союзника, вовлеченного в их совместное творчество,



М. Приймаченко. **Разворот. М. Стельмах. «Журавль». Киев, «Веселка», 1970 (на укр. яз.)**

доверчиво вступающего на путь, который они перед ним открывают. При этом каждый из возможных путей непременно ведет в мир поэтических образов, поэтического художественного языка. Это и есть, пожалуй, главнейший итог введения в книгу искусства народного мастера — такого, каким предстает оно в иллюстрациях к «Журавлю».

В книге «Аист принимает душ» открываются иные грани: здесь художник вслед за поэтом рассказывает обстоятельно и увлеченно. В иллюстрациях не забыта ни одна деталь. Костюмы, десятки предметов, слагающих «быт» сказки, ее обиход, устанавливающих ее связь с миром подлинных вещей и событий, — все это «перечислено», всему этому найдено место в общем пластическом строе иллюстраций. Внимание к детали, умение ощутить ее значение, смысл и красоту и передать — все это сочетается у М. Приймаченко с очень точным чувством целого, не покидающим ее на протяжении всей работы. Человеческие фигурки, изображенные со всей мыслимой обстоятельностью — так, что не забыта ни одна деталь костюма и прически, живут в иллюстрациях среди лугов, данных широко прописанными зелеными пятнами, и озер, ровно залитых глубокой синевой. Ни одна из деталей не вводится ради нее самой: каждой из них придается конструктивный смысл, и все они необходимы для того, чтобы законченным, до конца достроенным был весь мир иллюстрации. Поэтому они никогда не разрушают пластическую ткань произведения: и сюжет, и все слагающие его элементы, все, что в иллюстрации повествует, пересказывая книгу, становится частью ее организма, утрачивая свою самостоятельность и свою литературность.

И в иллюстрациях к книжке «Аист принимает душ», как и в предыдущей своей работе, художница строит мир возвышенный, приподнятый над



М. Приймаченко. Разворот. М. Стельмах. «Аист принимает душ». Киев, «Веселка», 1971 (на укр. яз.)

обыденщиной, над «равнинами быта». Условно обозначенные в поэтическом языке М. Приймаченко, в иллюстрациях живут стихии. Воды синие, бездонные, подернутые крупной ветреной рябью. Воды, над которыми раскидывают круглые розовые венчики и огромные зеленые листья небывалые цветы, где прохаживаются красноногие аисты и плывут, покачиваются белые чайки. Леса, зеленые-зеленые, поднявшие до небес невиданные деревья, все в пушистых желтых цветах, деревья, украшенные крупными алыми плодами. Земля — тучная, поросшая травами, прорезанная синью озер и рек, земля, раскачивающая на ветру тяжелые колосья и украсившая луга алыми лучистыми звездами цветов.

Таков мир, в который попадает читатель, ища в иллюстрациях выход в жизнь из поэтического мира Михаила Стельмаха. Конечно, это не «настоящая» или «обыкновенная» жизнь, а лишь еще один ряд художественных образов, еще одна измышленная поэтическая страна, сопредельная той, очертания которой проглядывают в стихах. Очень индивидуальные наблюдения современного литератора, его глубоко личная интонация сопрягаются не только с не менее индивидуализированным опытом современного живописца, но и с коллективным опытом народного изобразительного искусства, с его веками слагавшимся поэтическим миром. Сегодняшнее обретает значимость всегдашнего, непреходящего, вечного. Так мир детской книги становится возвышенным, воплощая ее главное предназначение.

Как говорилось выше, в становлении стиля украинского искусства конца шестидесятых годов искусству народному придается значение абсолюта — средоточия и воплощения художественности, поэтичности, истинности. Опыт украинской детской книги нынешнего времени свидетельствует, насколько плодотворна подобная точка зрения и как широки пути, которые она открывает искусству — не только книжному.



М. Приймаченко. Разворот. М. Стельмах. «Аист принимает душ». Киев, «Веселка», 1971 (на укр. яз.)

Мастера книжной графики

«Сказочник странный». Виктор Дмитриевич Замирайло



«Он жил среди нас
этот сказочник странный».
В. Саянов

Виктор Дмитриевич Замирайло принадлежит к тем художникам, о которых по необъяснимым причинам не упоминается в работах наших искусствоведов. Между тем эти художники, достаточно самобытные и интересные, внесли заметный вклад в искусство книги начала XX века и послереволюционные годы.

В истории графики этого периода Замирайло занимает особое место. И в жизни, и в творчестве он проявил себя как ярко выраженная индивидуальность, что сказывалось в особенностях характера, вкуса, симпатиях и антипатиях. Однако, несмотря на сложность и противоречивость его как личности, все воспоминания современников о нем полны теплых, сердечных слов.

Хотя в разные годы Замирайло формально входил в объединения «Московское товарищество художников», «Союз русских художников», «Мир искусства», его творческая индивидуальность стояла вне направлений. Критики часто причисляли его то к романтикам, то к декадентам, но по сути он был представителем — если так можно выразиться — фантастического реализма. Реальность в его произведениях органически переплетается со сказкой, небылицей, реальность художник воплощал как сказку, сказку — как реальность. Даже самое невероятное изображалось им вполне реально.

Слишком индивидуальные и камерные черты его станковой графики не отражали духа времени, это отдаляло художника от эпохи и сделало в значительной мере вневременным. Отдав много лет книжной графике, Замирайло тяготился программными работами. Он опасался попасть во власть литературного сюжета и, только иллюстрируя сказку, наслаждался безудержным полетом своей фантазии.

Родился Виктор Дмитриевич Замирайло 24 ноября 1868 года в семье бухгалтера в городе Черкассы, на Украине. Уже в четырехлетнем возрасте он начал проявлять способности к рисованию, и отец будущего художника, сам в юности подвизавшийся в артели иконописцев, отнесся к увлечению сына весьма доброжелательно.

В 1881 году Виктор Замирайло поступил в Киевскую рисовальную школу, основанную художником Николаем Мурашко. Будучи незаурядным педагогом и организатором, Мурашко применял в школе живой, прогрессивный метод обучения. Никто из преподавателей не навязывал ученикам своей манеры, им предоставлялась возможность свободно развивать свое дарование и наклонности. Сам Мурашко широко знакомил учеников с явлениями и течениями художественного мира России и Европы.

Со школьной поры Замирайло увлекся творчеством Г. Доре — его графическим языком и смелой способностью претворять реальные наблюдения в фантастические образы, и это увлечение художник сохранил на всю жизнь. Наряду с этим в течение длительного времени Замирайло находился под влиянием, казалось бы, противоположного по существу творчества М. Врубеля; в 1884 году он работал у него помощником при реставрации фресок в Кирилловской церкви в Киеве. Дальнейшая дружба с Врубелем, продолжавшаяся до его кончины, оказала огромное влияние на совершенствование техники и развитие вкуса молодого художника. Он становится пламенным пропагандистом и истолкователем художественных приемов Врубеля, не понятых в то время современниками. С упоением копировал его акварели, копировал свободно, с факсимильным сходством, чем немало поражал Врубеля, не раз ставившего свою подпись на этих копиях.

В январе 1886 года Замирайло — помощник В. М. Васнецова, занятого росписью Владимирского собора в Киеве; здесь он выполнил все надпи-

си и часть орнаментальных росписей. Вероятно, здесь молодой художник в полной мере прочувствовал сложность организации шрифта, здесь зародился и его интерес к книжному орнаменту и декоративности в книге.

В апреле 1895 года по приглашению Васнецова Замирайло переселяется к нему в Москву, где они выполняют монументальные росписи.

Первый труд Замирайло в области художественного оформления книги относится к 1899 году. В изданной к 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина «Песне о вещем Олеге» с рисунками В. М. Васнецова текст «Песни» в стиле древних рукописных книг был исполнен Замирайло. Это была смелая и оригинальная интерпретация древнерусского письма, органически вплетенная в ткань книги, хотя творческая активность шрифта порой вступала в соперничество с иллюстрациями. Книга пользовалась большим успехом и неоднократно переиздавалась.

Увлечение Врубелем и преклонение перед его творчеством привело к размолвке с В. М. Васнецовым, и с начала девятисотых годов Замирайло работает вместе с М. В. Нестеровым над монументальными росписями в Новой Чартории и Абастумане.

Большой успех художнику принесло участие в 1900 году в международной выставке плаката, проходившей в Киеве. Критика отмечала, что плакаты Замирайло отличались красивыми формами, изящным орнаментом и своеобразным шрифтом, органически входившим в композицию.

С 1904 года, наряду с монументальной и театрально-декорационной живописью, Замирайло все чаще и чаще пробует свои силы в книжной графике. Виртуозно исполненные им виньетки появляются на страницах журнала «Мир искусства», он выполняет шрифтовые работы для издания «Талашкино», в оформлении которого участвовали Н. Рерих, И. Билибин.

Вместе с И. Билибиным, Г. Нарбутом, Б. Кустодиевым и Д. Кардовским Виктор Дмитриевич иллюстрирует трехтомную хрестоматию «Живое слово». В этих рисунках, первых шагах художника в области книжной иллюстрации, Замирайло ищет средства выразить свой стиль: он использует графические приемы, которые стали для него излюбленными в дальнейшем, — параллельные штрихи острым пером, насыщенным тушью, по белому полю или поверх прозрачной разнотонной заливки ламповой копотью — краской, ныне исчезнувшей.

С 1904 по 1907 год художник живет в Петербурге, где прочно связывает себя дружбой с художниками круга «Мира искусства».

В 1905 году он принимает активное участие в выпуске сатирических журналов «Жупел», «Адская почта», «Зритель», из своих скромных заработков внося на их издание денежные паи.

Шмуцтитул. «Неоимпрессионисты». Тушь, перо



Концовка. Журнал «Москва», № 7, 1922. Тушь, перо



По возвращении в Москву художник был приглашен издателем И. Н. Кнебелем иллюстрировать издания для детей. Вскоре в этом издательстве одна за другой стали выходить книги, оформленные и проиллюстрированные Замирайло. Лучшие из них — «Русские народные сказки Афанасьева», «Сказки братьев Гримм», «Арабские сказки». Издательство Ступина привлекает его к иллюстрированию хрестоматии «Первоцвет». Для И. Д. Сытина он выполняет иллюстрации к произведениям М. Ю. Лермонтова «Мцыри», «Ашик-Кериб», «Беглец».





Обложка. Альманах «Лебедь». М., 1909. Тушь, акварель

Обложка издания «Картины в красках русской школы живописи». «Северное издательство»

Успех этих изданий принес известность молодому художнику. За ним укрепляется репутация иллюстратора книг для детей и юношества, репутация сказочника.

Примерно с 1908 года Замирайло начинает обширную серию фантастических рисунков и акварелей, получивших общее название «Capricci».

Наделенный даром живого воображения, художник, отталкиваясь от жизни, от действительности, воплощал фантастические замыслы в реаль-



Рисунок. «Неистовый Роланд». 1910. Ламповая копоть, тушь, перо

ные формы и, синтезируя фантастику с реальностью, вместе с героями своих произведений уходил в полуфантастический, полуреальный мир сказок, легенд и средневековых баллад. Мир фантазии становится для него умозрительной органической реалией, и, оставаясь наедине с собой, он погружался в этот мир художественно-правдо-



подобного вымысла, внешне мало похожего на реальную действительность.

Его воображение достигало зрительной ощутимости миража, и в композициях, как видение сна, возникали странно реальные и фантастические образы жизни. На фоне неведомых пейзажей возникали сцены и эпизоды фантастических событий, рожденных беспредельным полетом воображения художника. Создавая свой собственный художественный мир, он как подлинный художник наделял его своими ощущениями и представлениями. Отсюда индивидуальное своеобразие творчества и самобытность стиля Замирайло.

Мастерски владея акварелью, он избегал пользоваться богатством ее красочной палитры. Его пристрастие — черный цвет. Его излюбленная краска — ламповая копоть, которую он предпочитал туши, считая тушь «тяжелой». Легкими, свободными размывами краски художник добивался в черной тональности тончайших нюансов, подчеркивающих внутренний строй композиций. В редких случаях он прибегал к легкому, как бы приглушенному подцвечиванию иной краской. Эти приемы прочно вошли в его графику, и он неустанно продолжал их развивать.

В 1913 году Замирайло был приглашен для участия в издании полного восьмитомного собрания сочинений Н. В. Гоголя, предпринятого издательством «Печатник».

Четыре тома этого издания вышли с иллюстрациями Замирайло, выполненными в виде рисунков на листах-вклейках, заставок и буквиц. Заставки и буквицы по своим художественным достоинствам значительно превосходят рисунки. Они полны графического остроумия, фантазии, умения ввести читателя в причудливый мир гоголевских повестей; их изобразительное содержание умело



Иллюстрация к сказке А. С. Рославлева «Иван-царевич и змий». — «Лукоморье», 1915, № 25. Ламповая копоть

Заставка. Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений. М., «Печатник», 1913

Иллюстрация к поэме «Мцыри». М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений. М., «Печатник», 1914. Тушь, ламповая копоть, кисть, перо





ДЖЕК
ПОКОРИТЕЛЬ
ВЕЛИКАНОВ

НАРОДНАЯ ВАЛИЙСКАЯ СКАЗКА
В ПЕРЕСКАЗЕ
К. ЧУКОВСКОГО

РИСУНКИ
В. ЗАМИРАЙЛО

» ЭПОХА «
ПЕТЕРБУРГ
1 9 2 1

связано с задачами декоративного украшения книги.

В 1914 году то же издательство предприняло издание Полного собрания сочинений М. Ю. Лермонтова с рисунками Врубеля, Пастернака, акварелями К. Коровина, Сарьяна, Серова. В этом издании принял участие и Замирайло. «Именно в нем впервые был показан во всей его незаурядности талант прямого продолжателя Врубеля В. Д. Замирайло», — писал об этом начинании А. А. Сидоров[1]. «...Сепии Замирайло — это лучшие после Врубелевских иллюстраций для Лермонтовских стихов», — отмечал С. Эрнст[2].

В этом же году Замирайло переселяется в Петербург и посвящает свое творчество в основном книжной графике. Он выполняет множество рисунков, акварелей и обложек для журналов, обложек для книг, карикатур для газеты «Русское слово». К этому периоду относятся его черные

[1] *Сидоров А. А.* Русская графика начала XX века, с. 210.
[2] *Эрнст С.* Замирайло. 1921.



Обложка, титульный лист, спусковая полоса, 3 (из 4) левополосных иллюстрации и концевая полоса. «Джек — покоритель великанов». Пб., изд-во «Эпоха». 1922





Хорошо было в деревне. Люди жили и радовались. Вдруг откуда-то пришел великан Корморан и поселился в пещере — страшный, рыжий, зубастый, с дубиной. Каждое утро он выходил на дорогу и кого поймает, того съест: козла, петуха, свинью. Кошку поймает — и кошку съест. Схватит человека — и в рот. Один мужик вез дрова на базар, так великан Корморан сожрал и его, и кобылу, и дрова, и телегу, — даже кнута не оставил. Жадный был, обжора несытый.

7





А Джека позвал к себе старый король, отец прекрасной принцессы Монессы.

— Ты спас мою дочь, — сказал он. — Возьми же ее себе в жены.

Джек ответил:

— С удовольствием!

Вот была свадьба! Пировали всю ночь, а потом пошли к великановой клетке и стали кормить великана пряниками.



акварели: они отличаются большим мастерством и представляют самостоятельные композиции на темы русских сказок Рославлева, воспроизведенные в журнале «Лукоморье».

По приглашению М. Горького в 1917 году для детского сборника «Елка» Замирайло выполнил иллюстрации к народной валийской сказке в обработке К. Чуковского «Джек — покоритель великанов». Иллюстрируя сказки, он вживался в сказочный мир, верил в него как в реальную жизнь и ничем себя не стеснял в средствах его выражения. Иллюстрации к этой сказке по внутреннему строю и технике выполнения (штрихи пером по размывке черной акварели) являются как бы страницами из фантастического цикла «Capricci».

В 1921 году издательство «Эпоха» выпустило эту сказку отдельным изданием, напечатав ее в тоне сепии. Книга экспонировалась в 1922 году в числе лучших изданий на международной книжной выставке во Флоренции, где впервые была представлена советская книга.

В двадцатых годах Замирайло как признанного мастера книги и декоратора приглашали для работы многочисленные издательства. С его обложками выходят книги в Госиздате, Ленинградском отделении Госиздата, издательствах «Аквилон», «Алконост», «Альциона», «Время», «Земля и фабрика», «Красная Новь», «Петроград». Он иллюстрирует детские книги для издательств «Эпоха», «Время» — «Как ни в чем не бывало» А. Н. Толстого, «ЗИФ» — «День полета» С. Покровского, «ГИЗ» — «Кот колоброд» Е. Иванова и многие другие.

Для издательства Гржебина были сделаны иллюстрации к Гулливеру и Дон-Кихоту. К сожалению, эти листы затерялись, и лишь изредка можно встретить отдельные листы в частных коллекциях.

Обложки Замирайло с успехом экспонировались на юбилейной выставке «Графическое искусство в СССР» в 1927 году. В предпосланной к каталогу этой выставки статье «Книжная графика» Э. Ф. Голлербах отмечал: «Он создал совершенно свежий тип обложки, сочетав чисто плакатные приемы со свойственной ему романтической иллюстрацией».

Создавая внешний облик книги, Замирайло находил оригинальные и порой подлинно новаторские решения.

Унаследовав от мирискусников абстрактно-орнаментальную каллиграфичность, он разработал на ее основе свой четкий, динамичный язык. Будучи по природе отличным декоратором, художник в своих обложках в полную силу блистал техникой искусства шрифта и орнамента. Тонко прочувствованное соотношение шрифта и орнамента, точно уловленные пропорции — все это придавало обложкам остроту и выразительность.

Главная привлекательная сторона и сила его обложек — в своеобразном графическом почерке и стилистически четком, своеобразном строении орнамента с волнообразными параллелями, геометрическими или растительными узорами.

В чисто орнаментальных обложках художник проявлял особую изобретательность, создавая узоры, обладавшие удивительным ритмом и точностью графического приема, хотя порой орнаментальный элемент бывал чересчур раздроблен, перегружен и усложнен.

Интересны заглавные шрифты Замирайло; иногда они носят отпечаток «модерна», но всегда своеобразны, разборчивы и удобочитаемы. Входя в рисунок обложки как составной элемент композиции, они составляют с ней единое декоративное целое.

Для издательства «Алконост», к сборникам стихов А. Ахматовой, А. Блока, А. Белого, Замирайло выполнил ряд шрифтовых обложек с небольшим орнаментальным добавлением. Для них характерны четкость и неожиданная архитектоника шрифта, игра черного и белого.

Госиздат, привлекавший к работе над внешним оформлением книги широкий круг художников, пригласил и Замирайло, который исполнил ряд обложек к отдельным трудам В. И. Ленина, форзац к Собранию сочинений В. И. Ленина и серию обложек к «Библиотеке всемирной литературы». В этих обложках, а также в обложках для книг, выпускаемых издательствами «Прибой», «Красная Новь» и другими, кроме чисто декоративных решений, художник иногда избирал отвлеченно-символическую трактовку содержания книги, часто прибегая к обобщенной силуэтной манере.

С 1918 года Замирайло — преподаватель художественного факультета Института фотографии и фотомеханики (деканом которого была А. П. Остроумова-Лебедева), затем профессор искусства плаката и шрифта в Академии художеств. В 1929 году тяжелое заболевание лишило его возможности преподавать и творчески работать. Скончался В. Д. Замирайло 2 октября 1939 года в Новом Петергофе.

А. Иваненко







Обложки, выполненные художником в 1924—1926 гг. Акварель, тушь, кисть, перо

Книжная графика Николая Павловича Акимова



В обширном и разностороннем творчестве Николая Павловича Акимова книжная графика не занимала центрального места. Как режиссер, театральный художник, автор оригинальных афиш и портретов, как, наконец, многолетний руководитель Ленинградского театра комедии и как автор большого числа статей он полно и сильно проявил свое «акимовское» — творческое и человеческое. Однако и в книжной графике его специфическая индивидуальность выразилась отчетливо: каждый хорошо представляющий себе Акимова по театру, без труда узнает его в иллюстрациях и обложках.

Работа в книге у Акимова распадается на два периода, разделенных длительным перерывом и серьезно отличающихся друг от друга — и качественно, и количественно.

Первые его произведения относятся к двадцатым годам, когда основное призвание еще не определилось. Это был период учебы в Академии художеств. До того Акимов учился в Новой художественной мастерской у М. Добужинского, А. Яковлева, В. Шухаева, а потом работал плакатистом, театральным художником, преподавателем рисования. Он чувствовал себя сложившимся художником (да и был им), и это побуждало его скептически относиться к учебе в Академии (а в 1924 году вообще оставить ее) и настойчиво искать путей реализации своего профессионализма.

На первых порах Акимов был не совсем самостоятелен. В его обложках ощущается подражание Ю. Анненкову, благоразумная левизна которого импонировала молодому художнику. Таковы «Пьесы из репертуара „Кривого зеркала"» (1923) и «Тайна Распутина» Н. Евреинова (1924). Подчас привлекали его и начинавшие входить в моду конструктивистские приемы; правда, у Акимова они теряли свою конструктивную основу и приобретали скорее декоративный характер.

Но разнохарактерность и подражательность быстро миновали. Его произведения середины и второй половины двадцатых годов не теряются в богатой индивидуальностями ленинградской книжной графике. Уже в известной статье к каталогу выставки «Графическое искусство СССР. 1917—1927» Э. Голлербах называет Акимова талантливым, а его обложки — остроумными (отказывая им, правда, в качествах «книжности»).

Успех связан не только с тем, что Акимов ощутил свои собственные возможности, но и с тем, что он уже получил право их реализовать и работать в том направлении, в каком ему хотелось. В его книжной графике иллюстрационное начало начинает резко преобладать над «оформительским».

Он еще продолжал делать обложки, используя в некоторых из них приемы монтажа, хоть уже не в анненковском духе, а в духе распространившегося тогда фотомонтажа. (Э. Голлербах недаром ошибся, назвав его обложки «фотомонтажными», — ошибка хорошо выдает имитационную природу этих композиций.) Но монтаж в них не главное, не средство метафорически-лаконичного выражения, как было у Дж. Хартфилда, Л. Лисицкого, А. Родченко, а скорее камуфляж, придающий внешнюю остроту. Поэтому Акимов легко перешел к чисто иллюстрационным обложкам, в которых уделял минимум внимания оригинальности композиционного решения, вкладывая свою мысль только в рисунок, напечатанный или наклеенный на обложке и лишь в силу необходимости дополненный надписями.

Удивительное исключение из этого ряда — превосходная обложка к «Смерти господина Жюльена» П. Боста (1926). По остроте использования разворотной композиции, по характеру чисто графических средств (черные и белые, силуэтные и контурные изображения на синем фоне), по стремлению создать синтетический гротескный образ эта обложка не может быть сравнима ни с одной другой того же времени, и лишь по некоторым формальным признакам ее можно сопоставить с обложками пятидесятых-шестидесятых годов. Надо думать, что она приоткрывала нам какие-то внутренние ресурсы Акимова, не использованные и даже не осознанные самим художником, ибо в двадцатые годы специфические возможности книжной графики его мало трогали.

С гораздо большим увлечением и все чаще работал он над иллюстрациями. Первую обширную серию он исполнил в 1924—1927 годах для известного Собрания сочинений А. де Ренье, выпускаемого издательством «Academia» (фронтиспис и иллюстрационная вставка на переплете каждого из девятнадцати томов). Аналогичную серию он сделал в 1925—1930 годах для Собрания сочинений Ж. Ромена. С его иллюстрациями вышли уже известная нам «Смерть господина Жюльена» П. Боста и «Фальшивомонетчики» А. Жида (1927), а позднее — «Черновик человека» В. Каверина (1931).

По всем признакам это были типичные иллюстрации «станкового» характера, исполненные без расчета на взаимодействие с другими элементами книги, предназначенные для высококачественного воспроизведения и размещения на вкладных страницах.

Именно в этих иллюстрациях (и гораздо сильнее и последовательнее, чем в обложках) выразилась творческая индивидуальность Акимова. Здесь он свободно выражал себя, не отвлекаемый и не ограничиваемый требованиями декоративности, конструктивности, технологичности, книжной композиции и прочим. Примечательно, что если характер его обложек установился не быстро и недостаточно определенно, то характер иллюстрации сложился сразу и прочно, и мы едва ли смо-



Обложка. П. Бост. «Смерть г-на Жюльена». Л., «Время», 1928

жем уловить принципиальное отличие между его самыми первыми рисунками 1925 года и последними, исполненными в 1939 году.

Индивидуальность Акимова сформировалась на характерном для него понимании изобразительности и естественных для этого понимания средствах выражения. Природная рассудочность, подкрепленная и развитая воспитанием у А. Яковлева и В. Шухаева, привела его к специфической концепции предмета. Предмет ощущается и изображается как замкнутый в себе и резко отделенный от окружающей среды объект. Он не имеет собственного веса, собственной наполненности и существует только как жесткая и статичная оболочка; он обладает только видимостью материальности — той видимостью, которая нуждается в закреплении тщательной проработкой этой оболочки. Это понимание предмета Акимовым хорошо выразилось и в его портретах, и в театральных эскизах, и, конечно, в иллюстрациях.

Подавляющее большинство иллюстраций Акимов выполнил к произведениям современных французских писателей; разница между ними не передана — очевидно, это и не входило в намерение художника. Собранные вместе, эти исполненные в характерной акимовской манере иллюстрации являют собой картину некоего единого мира, построенного по одним и тем же законам, насе-





Иллюстрации. П. Бост.
«Смерть г-на Жюльена». Л.,
«Время», 1928

ленного одними и теми же людьми, — мира, увиденного холодным и ироническим взглядом. Правда, нельзя не признать, что мир этот в общих чертах соответствовал тому общему, что сближало друг с другом произведения А. де Ренье, П. Боста, Ж. Ромена, А. Жида, и оправдывал и объяснял позицию холодного, немного брезгливого наблюдателя: уродливая и пошлая действительность, в которой копошатся мелкие и извращенные люди. Ощущение анормальности не покидает всякого, кто пересматривает эти иллюстрации. Художник не боится быть неприятным.

В его персонажах нельзя видеть живых людей. Герои, способные вызвать более или менее положительное отношение, у него редки и обрисованы с безразличным схематизмом. Персонажи отрицательные преобладают и изображены с большой остротой и даже преувеличенностью. Но это скорее маски, чем живые люди, — такова природа их остроты.

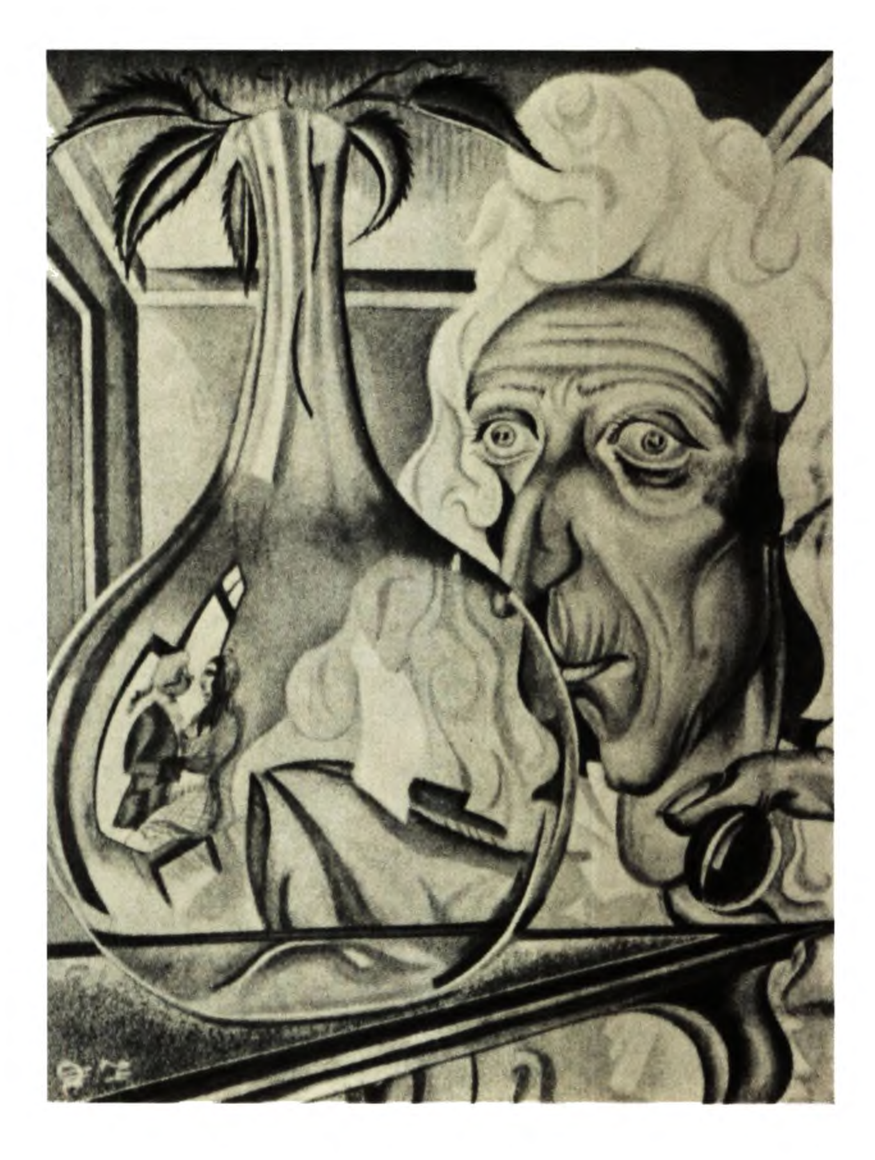
Маска лишена подлинной индивидуальности, своего внутреннего мира. Ее ненаполненность нуждается в компенсации: в ней усиливаются особенности и даже аномалии физического строения лица, резко и неестественно преувеличивается мимика.

То же стремление к внешней остроте пронизывает и композиционный строй рисунков: сильные



перспективные сокращения, резкие сопоставления силуэтов, удивительные ракурсы, контрастные столкновения света и тени. Все это не раз давало повод видеть в иллюстрациях Акимова влияние экспрессионизма, хотя сходство это носило поверхностный характер. Акимов всегда был совершенно чужд той стихийной иррациональности, которая составляла основу экспрессионистского мироощущения. Даже в остроте и напряженности у него то и дело проступает ирония. Недаром он так любил вывести на передний план какую-нибудь незначительную деталь, показать часть изображаемого не прямо, а отраженно — в стекле графина, в металле шарика на спинке кровати, в тени на стене, придать всему оттенок ненатуральности, несерьезности, внести элемент фокуса, аттракциона.

Первый период работы Акимова в книжной графике был коротким. В 1927 году он исполнил последнюю обложку, а в 1931 — последние иллюстрации. Правда, в 1939 году он сделал несколько иллюстраций к «Кандиду» Вольтера, но то была эпизодическая вспышка интереса, вызванная, очевидно, случайными обстоятельствами. Направление творчества Акимова определилось совершенно твердо: театр занял его полностью как художника, а затем и как режиссера; афиши стали естественным побочным результатом его труда; порт-



Обложка с рисунком Н. П. Акимова и фронтиспис. «Дважды любимая». А. де Ренье. Собрание сочинений. Т. 2. Л., «Academia», 1924

реты — той повседневной творческой практикой, которая необходима всякому художнику. Для серьезных занятий книжной графикой у него не оставалось времени.

К книге он вернулся в конце пятидесятых годов, в зените творческого пути, с репутацией выдающегося советского режиссера и театрального художника.

Теперь тематика большинства оформленных им книг носит явно подчиненный, иногда даже вторичный характер по отношению к его основному творчеству. Это издания пьес, идущих на сцене театра Комедии, — «Деревья умирают стоя» А. Касоны, «Повесть о молодых супругах» Е. Шварца, «Кресло № 16» Д. Угрюмова, «Трехминутный разговор» В. Левидовой и «Опаснее врага» Д. Аля и Л. Ракова, сборник пьес Е. Шварца и сборник «Мы знали Евгения Шварца», наконец, два издания сборника собственных статей Акимова — «О театре» и «Не только о театре». Оформляя их, художник оставался в постоянном кругу тем, чаще всего варьируя решения, уже найденные при оформлении спектакля и в афише.

Иллюстраций он больше не делал, занимаясь почти исключительно внешним оформлением. Переменился и самый характер его работы. Многозначительная сосредоточенность двадцатых годов сменилась интонацией легкой, шутливой или не-



Фронтиспис к роману «Люсьена». Ж. Ромен. Собрание сочинений. Т. 4. Л., «Academia», 1925



Фронтиспис к роману «Каникулы скромного молодого человека». А. де Ренье. Собрание сочинений. Т. 6. Л., «Academia», 1927



Фронтиспис. («Белое вино ла Виллет», «Силы Парижа»). Ж. Ромен. Собрание сочинений. Т. 3. Л., «Academia», 1925

притязательно-декоративной. Акимов стал интересоваться специфическими возможностями, которые предоставляет книжная композиция (скажем, взаимоотношения передней и задней сторонок обложки), и проявлял изобретательность в реализации этих возможностей.

Склонность к парадоксальным решениям, к неожиданным ходам, присущая Акимову как режиссеру и театральному художнику, как автору острых статей, сейчас в полной мере определяла и его книжную графику. Таковы шмуцтитулы из сборника пьес Е. Шварца, где буквы, составляющие название пьесы, одновременно делаются элементами гротескного изображения — горными вершинами в «Кладе», фонарным столбом в «Голом короле» и прочее. Такова обложка к «Трехминутному разговору», где две косички на портрете героини сделаны из имени и фамилии автора, а кудрявая челка — из названия пьесы. Это своего рода изобразительные каламбуры, выстроенные с необычайной изобретательностью, хоть и не претендующие (как и положено каламбурам) на углубленное отношение к образной сути явления.

Резко переменилась и форма произведений Акимова. Чисто графическая манера полностью возобладала над излюбленной раньше тоновой. Акимов с удовольствием рисует штрихом, использует цветные плашки и их сочетания друг с дру-

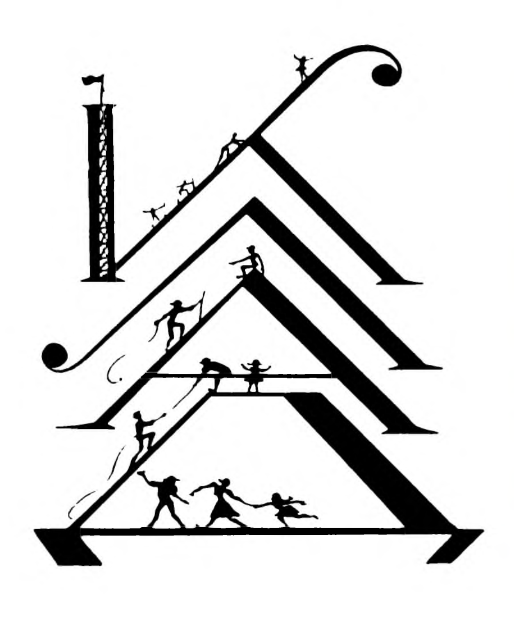


Фрагмент суперобложки. Е. Шварц. «Пьесы». Л., «Искусство», 1959

гом. В самых последних его работах обозначалось усиление декоративизма — возможно, оно обещало нечто новое в его творчестве, но нам трудно судить о том, каким путем пошло бы творческое воображение художника дальше.

Акимов ни у кого не учился и сам не открывал новых путей, не приобрел ни единомышленников, ни последователей. В том, насколько выразил он самого себя, свое, очень индивидуальное мировосприятие, — ценность всего, что он сделал, в том числе и его книжной графики.

Э. Кузнецов



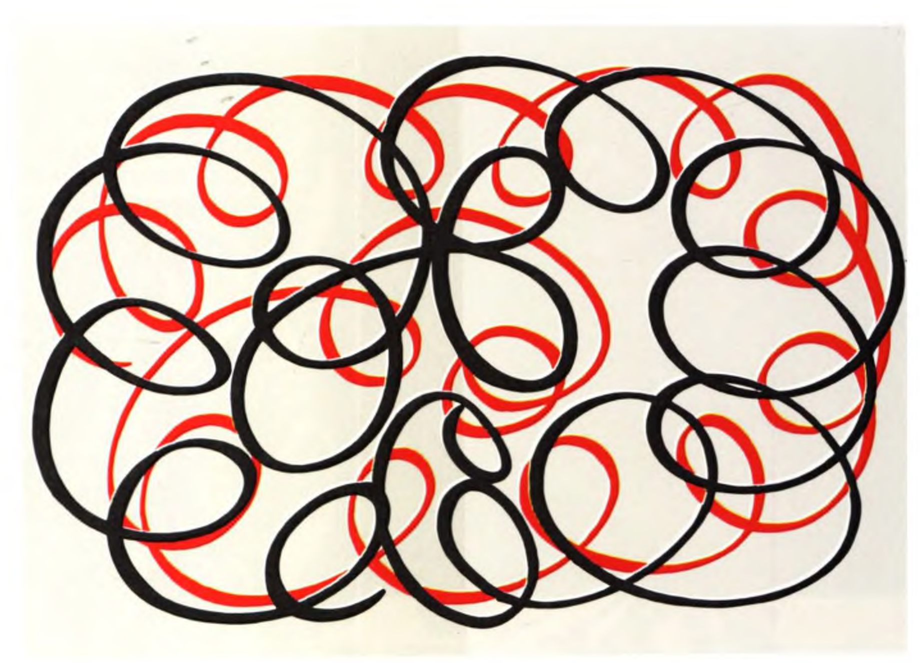




Рисунок на шмуцтитуле к пьесе «Клад». Е. Шварц. «Пьесы». Л., «Искусство», 1959

Рисунок на шмуцтитуле к главе «Веселый театр» и форзац. Н. Акимов. «О театре». Л., «Искусство», 1965

Художница книги Вера Михайловна Ермолаева



Работа в книжной графике для Веры Михайловны Ермолаевой началась с иллюстраций к «Мистерии-буфф» Маяковского, только что созданной поэтом. Издание с ее рисунками не состоялось, но сохранилась обложка книги, поражающая динамизмом и пластической энергией, выразившими концентрированно и остро взрывную силу стихов поэта.

С тех пор прошло несколько десятилетий, имя художницы оказалось полузабытым, а книги, созданные ею, стали библиографической редкостью.

Ермолаева родилась в 1893 году в городе Петровске Саратовской губернии. Окончив петербургскую гимназию, она накануне первой мировой войны училась живописи в частной студии М. Д. Бернштейна, преподавание в которой было свободно от академического догматизма. Тогда же Ермолаева сблизилась с группой молодых художников, объединившихся в 1910 году в «Союз молодежи», на выставках которого показывали свои работы М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова, К. С. Малевич, П. Н. Филонов, В. Е. Татлин и другие живописцы Петербурга и Москвы. Как и они, Ермолаева была увлечена народным искусством, высоко ценила иконы, лубки, расписные прялки и вывески. Художественный накал предвоенных лет, общение с ведущими мастерами помогли Ермолаевой войти в круг важнейших проблем искусства, разрабатывавшихся русской и европейской живописью.

В течение многих лет художественное развитие Ермолаевой проходило в постоянном творческом общении с Малевичем. Их знакомство состоялось еще до революции и стало важным фактором в развитии молодой художницы. Малевич дал ее стихийно-живописному дарованию твердый фундамент, культуру формы. Супрематическое ощущение цвета и формы улавливается во многих ее работах, хотя Ермолаева и не была «беспредметницей». Но самое важное то, что влияние Малевича не превратило художницу в спутник, живущий отраженным светом, как случилось с рядом его учеников. Все, что делалось ею, носит яркий отпечаток самостоятельности, творческого своеобразия и сильного художественного темперамента, все перестраивающего на свой лад.

С первых дней революции Ермолаева включается в перестройку художественной жизни Петрограда. Участвует в конкурсах отдела ИЗО Наркомпроса, работает как художник театра. Перед революцией Ермолаева успела окончить Археологический институт, и в 1918—1919 годах работала в петроградском Музее города. Сюда она передала собранные ею бесхозные живописные вывески, опубликовав о них статью в «Искусстве коммуны»[1].

В квартире Ермолаевой на Бассейной улице часто собирались поэты и художники. Бывали там Горький и Маяковский[2]. Эти встречи привели к возникновению артели художников «Сегодня», организатором которой была Ермолаева.

Художники и писатели объединились для совместного создания и издания книжек, преимущественно для детей, и в этом отношении артель явилась как бы прообразом ленинградского Детгиза. Кроме Ермолаевой членами артели были Н. Лапшин, Ю. Анненков, Н. Альтман, Н. Любавина и Е. Турова. Обложки и иллюстрации в этих небольших книжках гравировались на линолеуме. Иногда на той же доске вырезался и текст, как, например, в книжке Ермолаевой «Зайчик». Весь

1 *В.Е.* Петербургские вывески. — «Искусство коммуны», 1919, 26 янв.
2 См.: *Шкловский В.* Случай на производстве. — «Стройка», 1931, № 11.

Эскиз обложки. В. Маяковский. «Мистерия-буфф». 1918. Акварель. (Не издано)


МИСТЕРИЯ
БУФФ
ГЕРОИЧЕСКОЕ ЭПИЧЕСКОЕ
И САТИРИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕ
НИЕ СОВРЕМЕННОЙ ЭПОХИ СДЕЛ
АННОЕ ВЛАДИМИРОМ
МАЯКОВСКИМ 1918

тираж, не превышающий 150 экземпляров, раскрашивался самим художником, причем раскраска, не повторяясь буквально, носила импровизационный характер. Благодаря этой особенности издания артели — уникальное явление в истории советской книги. Маленькие книжечки заключают в себе прелесть неповторимости ручной «кустарной» работы.

В монументально решенной обложке для «Пионеров» Уолта Уитмена, лучшей ермолаевской книге, изданной артелью, художница сумела образно передать свободную ритмику стиха американского поэта.

Деятельность артели художников «Сегодня» была короткой. Осенью 1919 года отдел ИЗО командировал Ермолаеву в Витебск, и артель прекратила свое существование.

Двадцатишестилетняя художница становится ректором Витебского художественно-практического института, которым она руководит до 1923 года. По ее приглашению в институте стал преподавать Малевич, и тихий провинциальный Витебск с его приездом стал неузнаваем: лекции, диспуты, выставки, показательные вечера рисования с докладами о новейших художественных течениях сменяли друг друга.

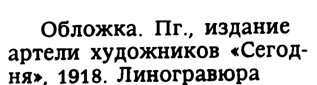
В 1920 году Ермолаева деятельно участвует в учреждении УНОВИСа (Утвердители Нового Искусства) — группы Малевича, ставившей своей целью глубокую разработку принципов супрематизма и их практическое применение в различных сферах художественного творчества. Ее работы демонстрируются на выставках УНОВИСа в Москве (1920 и 1921 годы), а в 1922 году — на Первой русской художественной выставке в Берлине. Это были театральные эскизы к опере М. Матюшина и А. Крученых «Победа над солнцем», исполненные в линогравюре и раскрашенные вручную.

Витебский «ренессанс» столь же внезапно окончился, как и возник. Малевич со многими учени-





Иллюстрация. «Зайчик». Детская сказка. Пг., изд-во С. Я. Штрайха, 1923. Цветная линогравюра



Обложка. Пг., издание артели художников «Сегодня», 1918. Линогравюра

Обложка. Ник. Асеев. «Топ-топ-топ». Л., ГИЗ, 1925. Акварель

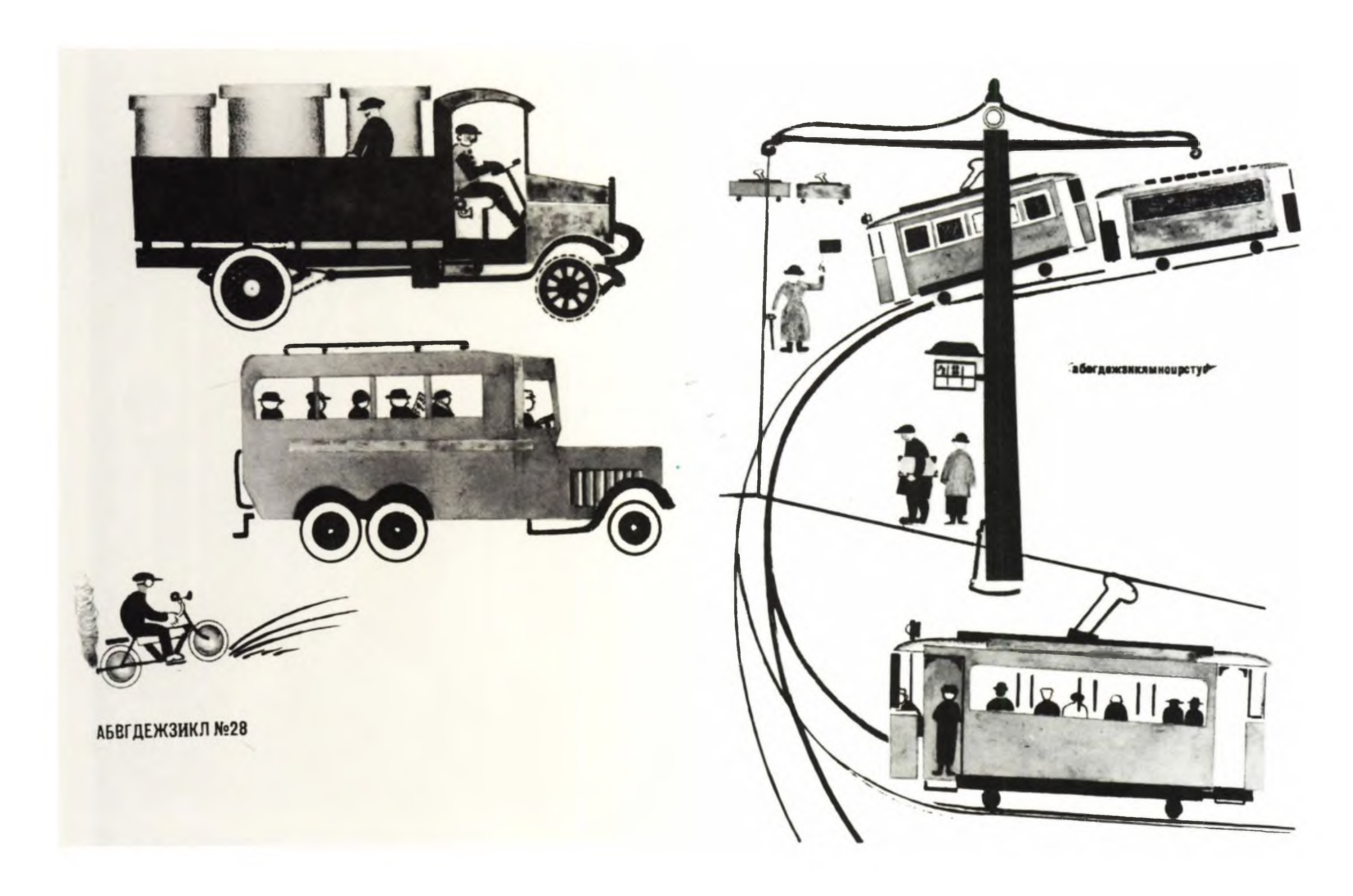

НИК. АСЕЕВ
ТОП-ТОП-ТОП
РИС. В. ЕРМОЛАЕВОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛЕНИНГРАД 1925

ками уехал в Петроград. С 1923 года Ермолаева руководит лабораторией цвета в Ленинградском государственном институте художественной культуры (ГИНХУК). Это был крупный центр теоретических исследований в области искусства. Его проблематика, в отличие от архитектурного утилитаризма немецкого «Баухауза», затрагивала наиболее фундаментальные вопросы развития пластической формы. Отделами института руководили Малевич (директор), Татлин, Матюшин, Мансуров и Пунин.

В двадцатые годы Ермолаева снова обращается к книжной графике, сотрудничает в первых советских детских ежемесячниках «Воробей» и «Новый Робинзон», издававшихся редакцией «Ленинградской правды», а позже — в «Чиже» и «Еже».

Расцвет творчества Ермолаевой приходится на годы ее работы в Детгизе. Она была в числе тех, кто дал детской книге новый облик и образ. Творчество художницы оказало сильное воздействие на многих графиков, работавших в этой области. Без созданного Ермолаевой картина ленинградского Детгиза, руководимого С. Я. Маршаком и В. В. Лебедевым, и вообще искусства книги двадцатых—тридцатых годов будет неполной и неверной.

В одном из первых детгизовских изданий, книжке Н. Асеева «Топ-топ-топ» (1925), Ермолаева достигает конструктивного единства всех живописно-пластических элементов книги. Она «построена» как цельный и слаженный организм, в котором все — от обложки до спинки — взаимосвязано и образует единую структуру. Книжка воспринимается как развитие образа во времени. Обложка не просто «визитная карточка» содержания книги, но начало движения пластических элементов, которое задает тон, темп и ритм их дальнейшему развитию. В этой работе Ермолаевой особенно остро выразилось новое понимание книги как развивающегося организма, связанного конструктив-



Разворот. Ник. Асеев. «Топ-топ-топ». Л., ГИЗ, 1925. Акварель

ным единством, — понимание, которое объединяло всех художников Детгиза. Одна из лучших книг Ермолаевой, построенная на этих принципах, «10 фокусов Чудодеева» М. Ильина была экспонирована в 1929 году на советской графической выставке в Амстердаме.

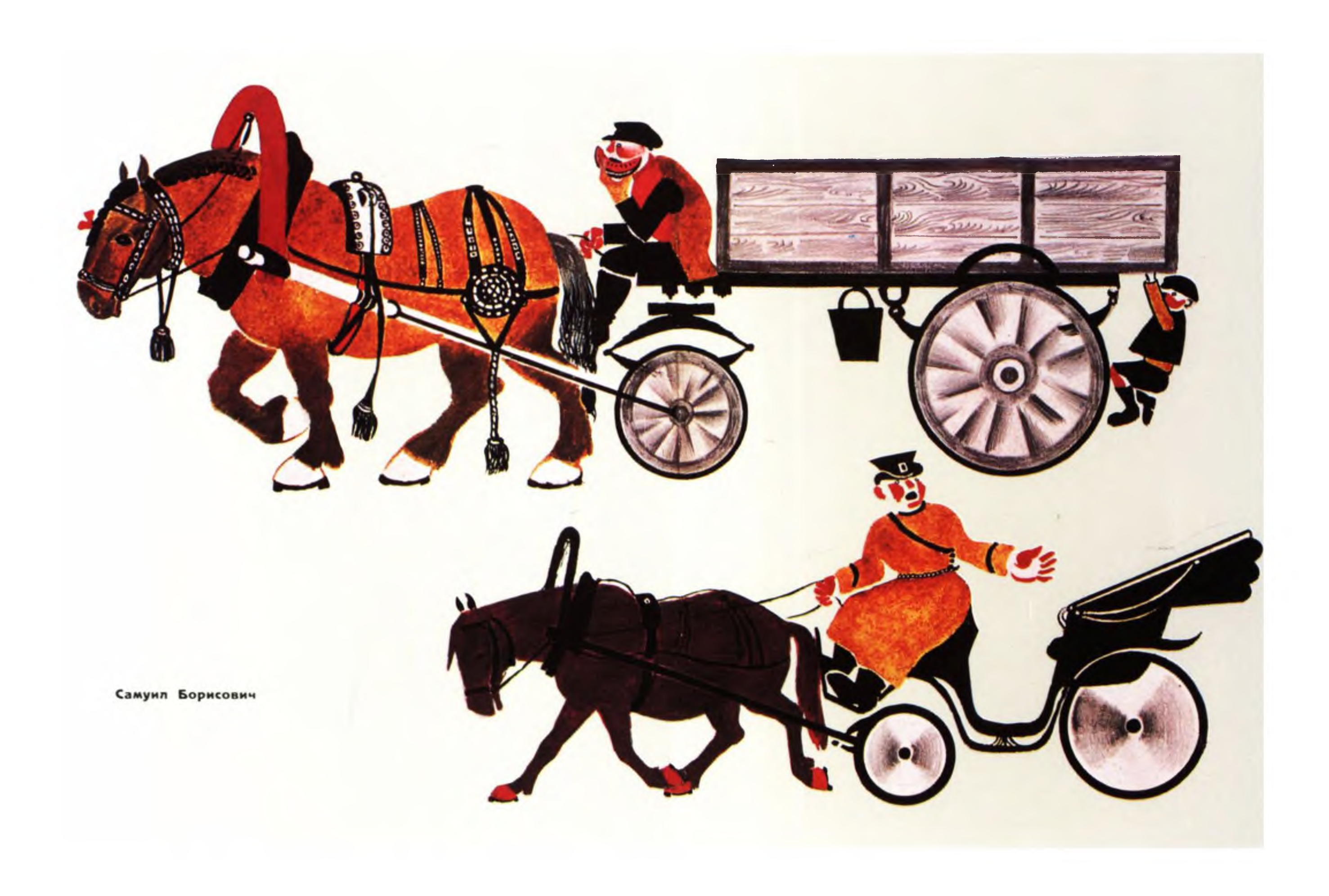
Над многими из своих книг Ермолаева работала в тесном содружестве с поэтами-обериутами[1], привлеченными Маршаком к созданию детской литературы. Она иллюстрирует книжки А. Введенского («Много зверей», «Подвиг пионера Мочина»), Н. Заболоцкого («Хорошие сапоги»), Н. Олейникова («Учитель географии»). Изобретательность и юмор, всегда присущие детским книжкам Ермолаевой, с особым блеском проявились в иллюстрациях к стихам Д. Хармса «Иван Иваныч Самовар». В сменяющих друг друга кадрах-рисунках художница развивает забавную картину семейного чаепития, в которой главную роль играет пузатый, важный самовар, худеющий к концу этой процедуры. В рисунке, лаконичном и точном, остро подмечающем характерные подробности, Ермолаева достигает стилевого соответствия стихам Хармса, их игровой ритмике и интонации:

Наклоняли, наклоняли,
Наклоняли самовар,
Но оттуда выбивался
Только пар, пар, пар.
Наклоняли самовар
Будто шкап, шкап, шкап,
Но оттуда выходило
Только кап, кап, кап.

Содружество писателя и художника нередко превращалось в своеобразное соавторство, в совместную работу над книгой, начиная от ее замысла.

Летом 1928 года Ермолаева вместе с художницей Р. В. Великановой путешествовала по берегам Баренцева моря. Великанова вспоминает:

[1] ОБЕРИУ (Объединение Реального Искусства) — литературная группа двадцатых годов, в которую входили названные здесь поэты.



Разворот. Ник. Асеев.
«Топ-топ-топ». Л., ГИЗ, 1925.
Акварель



Обложка. М. Ильин. «10 фокусов Чудодеева». М.—Л., ГИЗ, 1927

Обложка. Даниил Хармс. «Иван Иваныч Самовар». Л., ГИЗ, 1930. Акварель


Иван Иваныч самовар
ДАНИИЛ ХАРМС
РИС. В. ЕРМОЛАЕВОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

«Не сразу удалось Вере Михайловне ухватить необычный вид северной природы. Пространства, насыщенные такой интенсивностью, такой глубиной красок, каких я не видела на юге. Напряженная контрастность и суровая красота красочных сочетаний. Горизонты широкого рисунка. Вдруг промчавшийся вдали лось. Впечатление величавости и спокойствия. Все это настраивало на возвышенный лад. Поэтому Веру Михайловну ужасно сердили мелкие «бытовые» козы, пасшиеся в окрестностях поселка»[1].

Последнее замечание Великановой точно рисует художническое отношение Ермолаевой к природе. Живописные уголки и «красивые» мотивы ее не увлекают. Когда же ей случалось их рисовать — выходило плохо. Не часть и частность, а целое привлекало художницу в природе: вечная, вневременная стихия, мощное движение океана, могучий «кубизм» каменных гор. Весь цикл северных гуашей Ермолаевой пронизан мирозданческим по духу восприятием природы. Образы величественные, грозные, торжественные создают впечатление неотвратимости и непобедимости движения стихий. И все это выражено свободным и сильным языком живописи, мощной пластикой форм, возводящих видимое в высшую степень художественного образа. В этих работах Ермолаевой видно, как, по образному выражению Малевича, «живопись растет лесом, горою, камнем».

Гуаши Ермолаевой поразили воображение Введенского острым ощущением дыхания Севера. Поэт и художница создали на их основе одну из лучших совместных книг — «Рыбаки».

Некоторые книжки-картинки Ермолаева создала самостоятельно («Внизу по Нилу», «Собачки»),

[1] Несколько воспоминаний о В. М. Ермолаевой. 1966. Рукопись.



Тут и бабушка пришла,
очень старая пришла,
даже с палочкой пришла.
И подумав говорит:
— Что-ли выпить, говорит,
что-ли чаю, говорит.

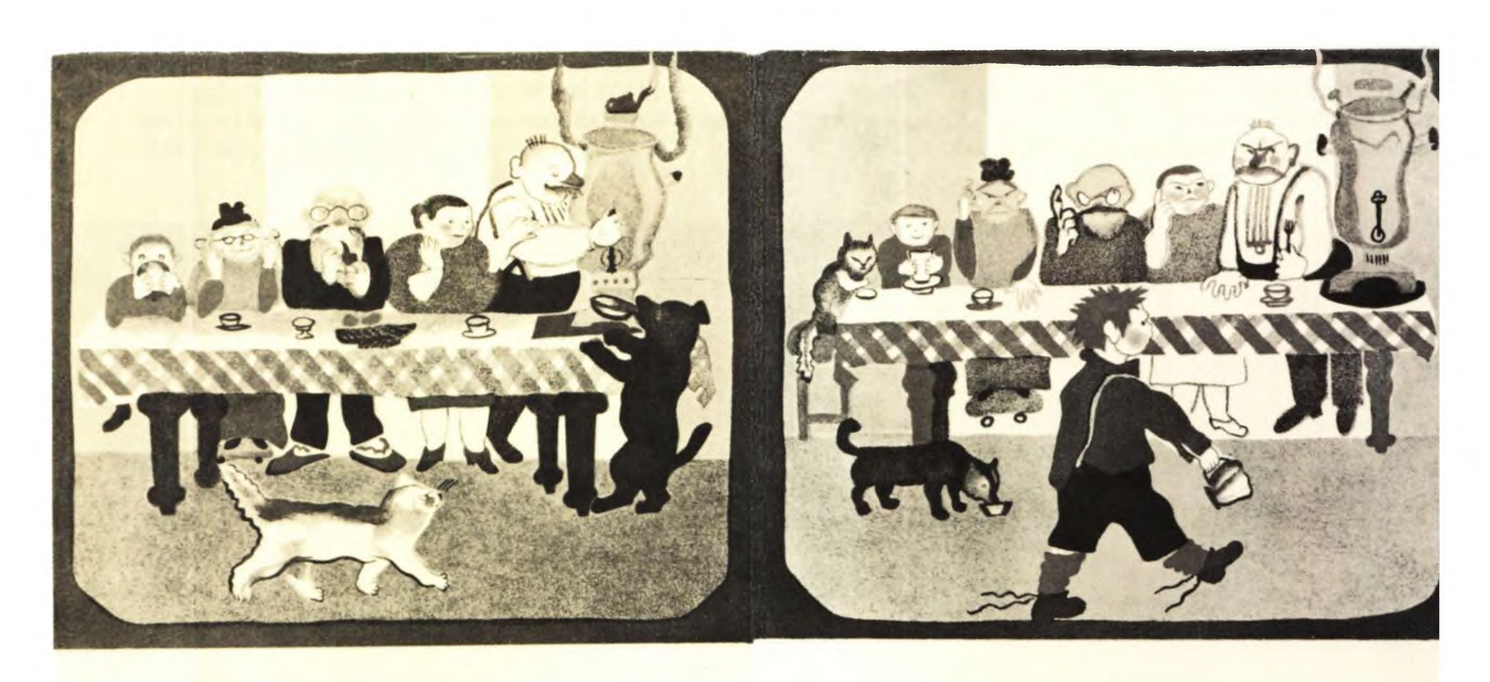
Вдруг девченка прибежала,
к самовару прибежала —
это внучка прибежала.
— Наливайте! говорит,
чашку чая, говорит,
мне послаще, говорит.

Разворот. Даниил Хармс. «Иван Иваныч Самовар». Л., ГИЗ, 1930. Акварель

сопровождая рисунки собственным текстом. Вместе с Л. А. Юдиным она разработала новый тип детской книжки-игрушки («Кто кого?», «Бумага и ножницы» и другие).

В течение трех лет Ермолаева работала над иллюстрациями к басням Крылова, которые Детгиз выпускал отдельными книжками. С 1929 по 1931 год вышло двенадцать книжек, многие из них выдержали два-три издания подряд. В работе над ними художница, никогда не повторяясь, обнаружила неистощимую наблюдательность и фантазию. Этот иллюстративный цикл можно причислить к лучшему, что создано русскими художниками на темы крыловских басен.

Расцвет искусства книги в двадцатые—тридцатые годы, связанный в Москве с деятельностью В. А. Фаворского и его школы, а в Ленинграде с группой художников, возглавляемой В. В. Лебедевым, не был случайным явлением. Почву для него подготовило станковое искусство, в котором раньше, чем в других сферах, происходит разработка новых пластических идей и принципов. Детскую книгу двадцатых—тридцатых годов создали не специалисты-книжники, а художники в самом широком смысле этого слова; Лебедев и его ближайшие сподвижники по Детгизу Тырса, Лапшин, Ермолаева, Васнецов, Чарушин и другие были превосходными живописцами и графиками. Их работа над книгой опиралась на фундамент станковой живописи и рисунка, была выводом из многостороннего художественного опыта. При общности исходных позиций каждый из этих мастеров выработал собственный стиль иллюстративно-художественного решения книги. Если детские книжки Лебедева были блестящим выражением конструктивно-графического начала, то другим



Тут и Жучка прибежала,
с кошкой Муркой прибежала,
к самовару прибежала,
чтоб им дали с молоком,
кипяточку с молоком,
с кипяченым молоком.

Вдруг Сережа приходил,
неумытый приходил,
всех он позже приходил.
— Подавайте! — говорит,
чашку чая, говорит,
мне побольше, говорит.

Разворот. Даниил Хармс.
«Иван Иваныч Самовар».
Л., ГИЗ, 1930. Акварель

полюсом стали работы Ермолаевой, предпочитавшей живописно-пластический метод. Прирожденный живописец, она и здесь, в детской книге, считала главным стихию цвета — глубокого, чистого, насыщенного, выражающего эмоционально-образное существо книги.

В книжных работах Ермолаевой всегда можно увидеть непосредственные импульсы, идущие от ее живописи, которой она напряженно занималась все годы деятельности в Детгизе.

Некоторые гуаши Ермолаевой 1928 года обнаруживают сложную линию преемственности, дают крепкий сплав художественных культур. «Сидящая женщина», «Три фигуры», «Гармонист» и «Балерина» решены, в основе своей, в принципах живописи кубизма. Несомненно воздействие Ж. Брака, особенно заметное в «Сидящей женщине» и «Гармонисте». Но тот же «Гармонист» показывает, как в кубистическую основу вплетается нечто иное — влияние свободной живописной пластики, воздействие вывески, живой характерности, присущей народному искусству. Работы этого круга тревожны и драматичны. Краски вспыхивают и гаснут, рождая беспокойство, причем того рода, какое вызывает у человека нерешенность сложных вопросов бытия. Это относится прежде всего к «Трем фигурам» — наиболее глубокой и духовно-проблемной работе 1928 года.

С прекращением деятельности ГИНХУКа в 1926 году ослабевает долголетний творческий контакт Ермолаевой с Малевичем. Художница вместе с товарищами по институту К. Рождественским, В. Стерлиговым и Л. Юдиным ищет сближения с природой, сохраняя в то же время высокую степень образного обобщения. Эти новые искания были названы ими живописно-пластическим реализмом. Но это не был поворот на сто восемьдесят градусов. Все ценное, что дал Ермолаевой супрематизм, — обновление живописных средств, остроту и чистоту ощущения цвета, строгость формы, — осталось с нею.

В начале тридцатых годов Ермолаева создает большой живописный цикл «Деревня», в котором еще слышится эхо супрематизма, претворенного, включенного в систему фигуративной живописи. Такие гуаши, как «Баба со снопом» и «Баба с ребенком», поражают мощным, глубоким ощущением цвета, пластически ясной структурой силь-



Эскиз обложки. 1928. Акварель. (Не издано.)



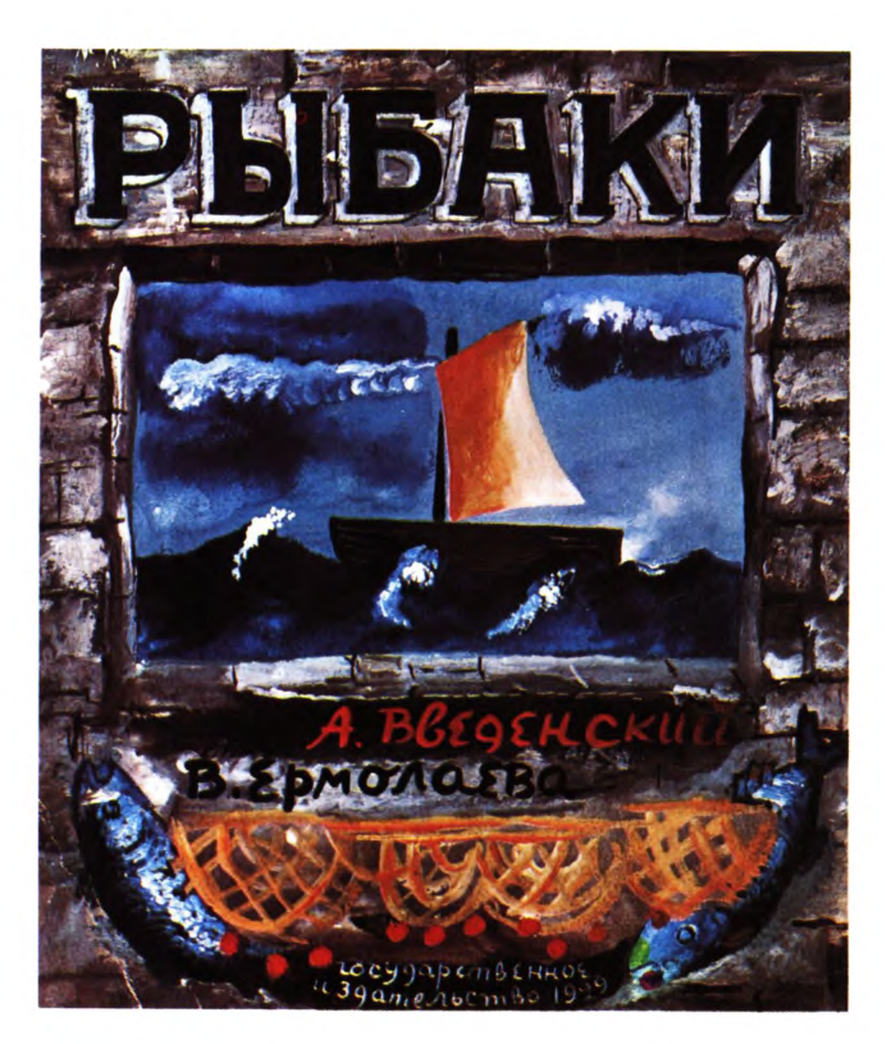
Обложка. И. А. Крылов. «Мартышка и Очки». Л., ГИЗ, 1929. Акварель, гуашь

ных форм. Неодолимая стихия живописи введена здесь в строгое русло монументальной формы.

Вслед за этим циклом в 1934 году возникает серия натюрмортов, неизменными «героями» которых становятся кувшин, рюмка, яблоки. Они резко отличаются от прежних гуашей художницы. Постепенно исчезают все краски, кроме черной, иногда с применением белил. Но ощущение подлинной живописности не исчезает. Кажется, что художница сознательно стремится к самоограничению, добиваясь того, чтобы минимум средств приводил к максимуму выразительности. Неотразимой экспрессией обладают наиболее аскетичные в цвете черно-белые натюрморты Ермолаевой. По ним можно представить, какую огромную «взрывную» силу может иметь молчаливая красноречивость натюрморта. Эти листы Ермолаевой скорбны и трагичны без суетности. Строго-скорбны и возвышенно-трагичны. Художница не ищет предметно-литературных опор и ассоциаций, помогающих выразительности. Ее рюмки и яблоки ничем не примечательны, и если сами по себе и вызывают ассоциации, то отнюдь не трагического характера. Образная сила этих листов основана



Иллюстрация. Н. Асеев. «Красношейка». М.—Л., ГИЗ, 1927



Обложка. А. Введенский. «Рыбаки». Л., ГИЗ, 1929. Гуашь

полностью на их живописно-пластических свойствах.

Тогда же, в начале тридцатых годов, наметился поворот и в иллюстративных работах Ермолаевой — от детских книг к взрослым. Внимание художницы притягивают к себе произведения эпические и философские. Без издательского заказа увлеченно работает она над иллюстрациями к сказочному эпосу Гете «Рейнеке-Лис» и к «Дон-Кихоту» Сервантеса. Последней книжной работой Ермолаевой был цикл гуашей на темы поэмы Лукреция «О природе вещей», оставшийся неизданным. Философское восприятие природы, так мало поддающееся изобразительной интерпретации, увлекло Ермолаеву. Художница блестяще справилась с почти непреодолимыми трудностями, связанными с поисками образно-пластических эквивалентов для выражения философских идей. Ее «Лукреций, указывающий на солнце» зримо и глубоко воплощает космогонический дух поэмы. В монументальных образах Ермолаевой удалось найти ту степень обобщения художественного языка, которая способна зримо передать величественные, но отвлеченные идеи философской поэмы Лукреция. Думается, что встреча с природными стихиями, так грозно представшими художнице на Баренцевом море, помогла ей в этой работе.

Последние гуаши Ермолаевой говорят о глубоком повороте творчества художницы, о поисках большой формы, предельно простой, экономной и емкой. Но продолжить эту работу ей не было суждено.

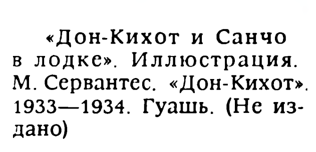
Творчество Ермолаевой, замечательного живописца и одного из создателей советской детской книги, займет почетное место в летописи нашего искусства.

Е. Ковтун









«Дон-Кихот и Санчо в лодке». Иллюстрация. М. Сервантес. «Дон-Кихот». 1933—1934. Гуашь. (Не издано)

Иллюстрация. И.-В. Гете. «Рейнекс-Лис». 1934. Цветная автолитография. (Не издано)

«Лукреций, указывающий на солнце». Иллюстрация. Лукреций Кар. «О природе вещей». 1934. Гуашь. (Не издано)

Давид Петрович Штеренберг — оформитель и иллюстратор книги



В 1968 году исполнилось 20 лет со дня смерти Давида Петровича Штеренберга — крупнейшего живописца и графика, общественного деятеля, одного из организаторов художественной жизни первых лет Советской власти, бессменного руководителя ОСТа[1].

Художник родился в Житомире. Условия тамошней жизни были достаточно тяжелы, что отчасти способствовало сложению творческой натуры художника, подобно тому как несчастливое детство иногда влияет на становление литературного таланта.

В первом десятилетии двадцатого века Штеренберг уезжает в Париж, где быстро приобретает высокое профессиональное мастерство и выставляется с такими художниками, как Марке, Озанфан, Леже, Утрилло, Ван-Донген, Матисс, Валадон, Боннар и другие[2], входит в круг журнала «Вечера Парижа», издаваемого Г. Аполлинером[3]. Восприняв от Парижа высокую художественную культуру, Д. П. Штеренберг сумел сохранить своеобразие своего таланта и не стать эпигоном новейших течений французского искусства.

В 1917 году Д. П. Штеренберг возвращается в Россию и вскоре после свершения Октябрьской революции назначается начальником отдела изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения (ИЗО Наркомпроса). В новых социальных условиях серьезно изменилось и творчество Д. П. Штеренберга. Эпоха революции и гражданской войны поставила перед его живописью новые задачи.

Штеренберг не был узким станковистом. Он участвовал, например, в оформлении первых революционных праздников в Петрограде, в создании Советского павильона на парижской выставке в 1925 году. Но художник понимал и громадное значение станкового искусства в формировании новой эстетики двадцатого столетия. Сотрудничая с будущими «производственниками» и «конструктивистами» в 1918—1922 годах, он был единственным из них, кто не отрицал будущего станкового искусства и стремился найти в своем творчестве его новые формы, новый пластический язык, которые были бы соотнесены с новыми формами, сложившимися в архитектуре, художественном конструировании и оформительском искусстве двадцатых годов.

Живопись Д. П. Штеренберга, сложная и своеобразная, была явлением своего времени. Рационализм художественного мышления, широко распространенный в те годы, во многом определил стиль работ Штеренберга. Но это был поэтический рационализм, позже определенный им как принцип «экономии художественных средств».

В свое время получила широкую известность и графика Штеренберга. Его серьезная работа в этом виде искусства совпала с более чем десятилетним периодом наивысшего подъема его живописного творчества — с начала двадцатых и до середины тридцатых годов. В эти годы были созданы многие десятки станковых ксилографий, рисунков, офортов и литографий, оформлен ряд книг.

Характерной особенностью графического творчества современников Штеренберга, например В. Фаворского, П. Павлинова, А. Кравченко, была последовательная гармонизация натуры (через эскиз к гравюре) путем усиления линеарно-пространственных форм предмета с обильным использованием параллельной штриховки. В отличие от этого у Штеренберга графика в материле создает ощущение близости свободному рисованию. В большинстве случаев так и было. Художник часто резал гравюры и офорты непосредственно с натуры на доску, без предварительного эскиза.

[1] ОСТ (Общество станковистов) — 1925—1932 гг. — одна из ведущих художественных организаций, оказавшая серьезное влияние на развитие советского искусства.

[2] Приглашение на выставку, открытую 11 мая 1917 г. Архив семьи Д. П. Штеренберга.

[3] *Эфрос А.* Профили. М., «Федерация», 1930.

К работе в книге Штеренберг обращается в конце двадцатых годов. По заказам центральных издательств художник иллюстрирует массовые издания, издания для детей, работает над произведениями известнейших советских и зарубежных авторов — современников и классиков.

Первые из них — «Галу и Мгату» О. Гурьяна (1928), «Бобка-физкультурник» А. Мариенгофа (1930), «Манои» В. Смирновой (1930), «Куклы и книги» Н. Саконской (1932), а также книжки-картинки без текста, составленные самим художником, — «Физкультура», «Узоры», «Цветы», «Поезда», «Мои игрушки» (1930), «Чай» (1931). В этих изданиях прослеживается дух традиции народного лубка, где занимательность и художественная выдумка не только компенсируют отсутствие высокого качества полиграфического исполнения, но и придают им своеобразие.

Позднее Штеренберг находит возможность полностью применить в книге достижения своей станковой графики и создает ряд книг, имеющих большое художественное значение. Первым здесь можно назвать оформление сборника стихотворений Н. Асеева «Пушкино». Характер гравюр на обложке сборника и их соотношение с рисованным шрифтом раскрывают непосредственное ощущение природы городским, в сущности, человеком. Штеренберг один из первых среди художников нового времени обратил внимание на своеобразие современного подмосковного пейзажа.

На обложке книги это передано монтажом отдельных «клейм», воспринимаемых в пространстве листа как единое целое. Здесь есть и летний день с людьми на лодке, и большая подмосковная земля, уходящая в центральном изображении вглубь, в ночь, под усыпанное звездами черное небо, и поезд, стремительно мчащийся по одной из дуг, обрамляющих «клейма», и, самое главное, строгость чувства. Принцип заключенного в одной композиции многособытийного показа художник основывал на находках и достижениях своего станкового искусства. Несомненно и то, что в общем



Разворот. Н. Саконская. «Куклы и книги». М., «Молодая гвардия», 1932

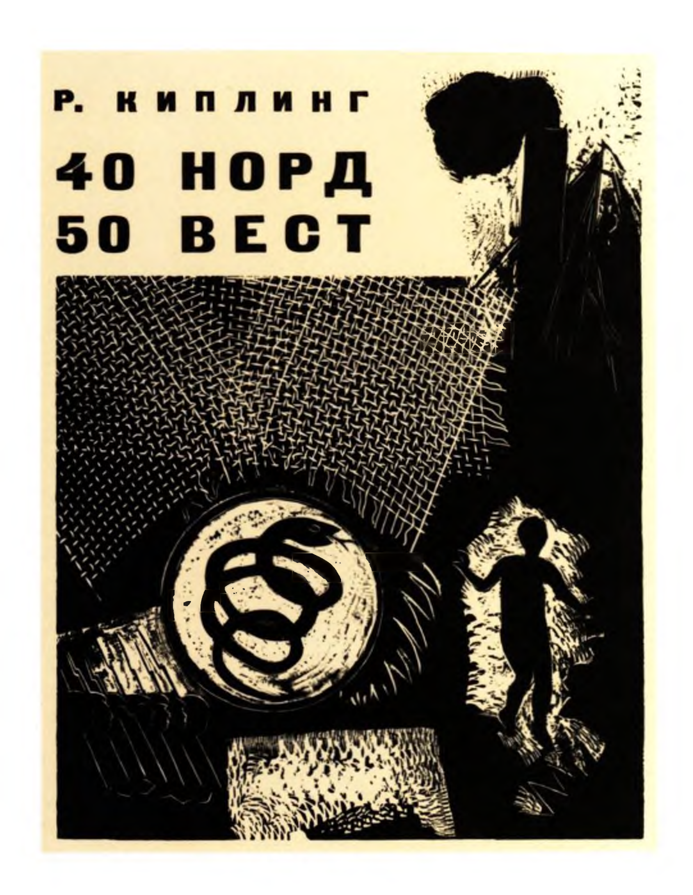
характере композиции обложки есть нечто, напоминающее отдаленно традиционную журнальную графику и иконную «многособытийность», но все это органично укладывается в рамках единой системы.

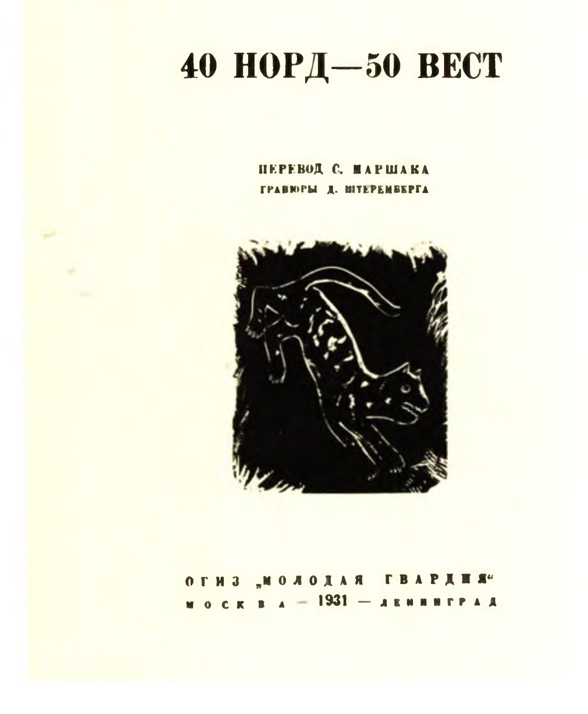
В иллюстрациях к книге стихов Н. Асеева происходит бурное нарастание эмоционального начала. Обостренный интерес художника к жизни земли, почти детский по своей открытости, его восторг от запаха луговых трав и нежаркого полудня средней полосы России передаются легкими оттенками частого и обильного штриха, не иллюзорно воспроизводящего форму растений, а следующего за движением природных форм. Рисунок штриха так многообразен, что создается полное ощущение по-настоящему живой природы.

Штеренберг сопоставляет бесконечное пространство макромира и мир совсем крохотный, который тесен даже муравью, хрупкий и мимолетный. Это — органичный сплав пейзажа и натюрморта с умением передать свойства и качества предметов и цельность ви́дения мира.

Основные особенности графики Штеренберга — подчинение композиции плоскости листа, свободное варьирование разноплановыми и разномасштабными элементами, множественность точек зрения в одной композиции — сложились еще в его станковой графике предшествующего периода. И в ней, и в книжной графике своеобразный характер формы обусловлен прежде всего отображением состояния человека в современном мире, его контакта со средой, относительности большого и малого, целого и частного, верха и низа, движения и покоя, среды и предмета. Как и в живописи, Штеренберг вводит в графику, что бы она ни изображала, социальные конфликты своего времени и отношения людей.

Одной из самых характерных работ Штеренберга в книжной графике было оформление сборника стихотворений Р. Киплинга «40 норд — 50 вест» (1931) в переводе С. Маршака. В этих иллюстрациях самым причудливым образом переплетаются наблюдательность художника и его фантазия, конкретность изображения с абстрагированием пространственно-временны́х форм. Как и бо́льшая часть графики Штеренберга, кроме литографий, иллюстрации выполнены по черному фону. Это объясняется тем, что они также создавались Ште-





Обложка, титульный лист. Р. Киплинг. «40 норд — 50 вест». М.—Л., «Молодая гвардия», 1931. Гравюра

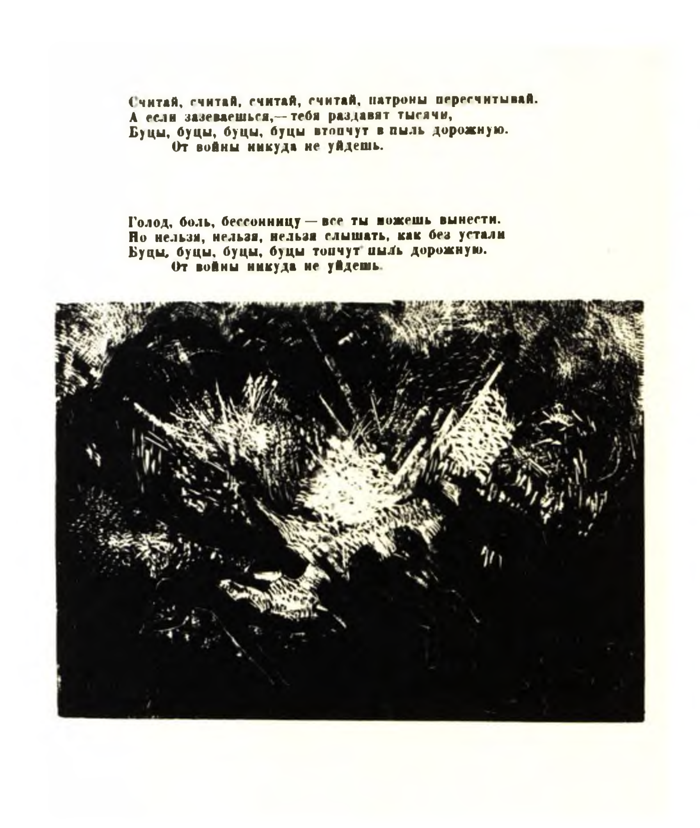
ренбергом сразу на доске, рождаясь как результат теснейшего психологического контакта художника с натурой. Поэтому большое значение имел сам процесс творчества, непосредственное резание доски, то эмоциональное напряжение, которое возникало при создании гравюры. Благодаря этому сохраняется ощущение подлинника, живой руки художника. Естественно, что подобному методу работы противопоказано мышление в «позитиве» и «негативе», когда создается эскиз, затем рисунок переносится на доску и остается печатающей частью доски, а фон вырезается.

Когда переворачиваешь страницу «40 норд — 50 вест», прежде всего замечаешь набранный на ведущей — правой — части разворота крупным шрифтом текст и лишь после прочтения его обращаешь внимание на левую часть с полосной иллюстрацией, поданной легко и без нажима. Конструкция книги, при всей ее видимой простоте, подлинный пример художественного оформления, где продумано все — от заголовка до точки в выходных данных.

Штеренберг создает изобразительный фон, подчеркивая в поэзии Киплинга черты, созвучие которым можно найти в современной эпохе, и настолько органично применяет здесь свою графическую манеру, что, кажется, она была специально создана для иллюстрирования этого поэта. Динамичный, отрывистый ритм его строф, многоплановость повествования, урбанистическая подоснова творчества находят изобразительный отклик в разноплановости композиций гравюр, крайнем лаконизме элементов изображения, их стремительном перечислении. Современность, накал эпохи, всегда скрытым образом присутствующие в произведениях Штеренберга, в иллюстрациях книги вырвались наружу, совпадая с динамизмом киплинговских строф.

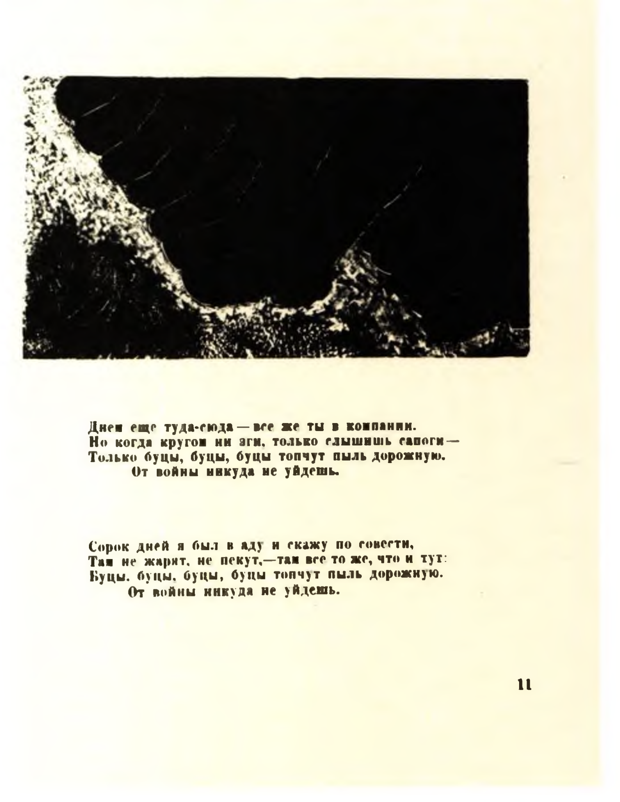
Каждому стихотворению, за несколькими исключениями, соответствует одна гравюра, но в каждой из них Штеренберг соединяет в одно целое все основные моменты развития фабулы, причем в одной композиции сочетаются разновременные действия, создавая впечатление движения во времени и пространстве внутри каждой иллюстрации.

Штеренберг предельно скуп на детали. Люди и предметы — всего лишь силуэты, прорисованные



Считай, считай, считай, считай, патроны пересчитывай.
А если зазеваешься,— тебя раздавят тысячи,
Буцы, буцы, буцы, буцы втопчут в пыль дорожную.
От войны никуда не уйдешь.

Голод, боль, бессонницу — все ты можешь вынести.
Но нельзя, нельзя, нельзя слышать, как без устали
Буцы, буцы, буцы, буцы топчут пыль дорожную.
От войны никуда не уйдешь.



Днем еще туда-сюда — все же ты в компании.
Но когда кругом ни зги, только слышишь сапоги —
Только буцы, буцы, буцы топчут пыль дорожную.
От войны никуда не уйдешь.

Сорок дней я был в аду и скажу по совести,
Там не жарит, не пекут,—там все то же, что и тут:
Буцы, буцы, буцы, буцы топчут пыль дорожную.
От войны никуда не уйдешь.

11

Разворот. Р. Киплинг. «40 норд — 50 вест». М.—Л., «Молодая гвардия», 1931. Гравюра

по черному фону легким белым контуром, в редких случаях дается слабая штриховка; несколькими линиями обозначаются нос, рот и глаза, экзотический зверь. В контексте составляющих композицию иллюстраций неожиданно встречаются белые точки, расположенные в несколько рядов, — пишущая машинка. Тремя линиями рисуется пароходная труба или дом. Но когда графика Штеренберга соединяется в нашем сознании с чеканными строфами поэзии Киплинга, люди и звери облекаются в плоть и кровь, начинают жить, окутанные жаром корабельные машины работают, предметы и растения обретают материальность.

Обложка соединяет в себе самые характерные моменты стихотворений книги. Здесь и марширующие солдафоны колониальных войск, и знаменитая кобра из «Рики-Тики-Тави», помещенная выразительным черным силуэтом в центре листа, и фабричные трубы, и силуэт человека-первооткрывателя, идущего навстречу неведомому. Одним словом, оформление обложки сразу создает настроение, соответствующее содержанию стихотворений.

Соединение в одной композиции, как в данном случае, так и в других иллюстрациях книги, разнофабульных и разновременных моментов действия не позволило Штеренбергу строить пространственно-перспективную глубину, подразумевающую единство места и времени. Изображение развертывается на плоскости листа, но отдельные его части объединяются друг с другом не простой суммой элементов композиционной схемы, а сложным развитием своеобразного графического контрапункта киплинговскому повествованию.

Характерна графическая интерпретация стихотворения «40 норд — 50 вест», давшего название всему сборнику. Здесь изображено бурное море «гудящих сороковых» широт и штормующие корабли. Художник как бы охватывает взглядом, в соответствии с киплинговской метафорой, огромный участок океанской акватории, самою сферичность земли. «И встают поминутно то нос, то корма» — поэтому вставший на корму по отношению к другому кораблю корабль не только раскачивается гигантскими волнами, но и находится в другом конце океана.

«Если в стеклах каюты зеленая тьма и брызги взлетают до труб» — слева поднимается труба, изрыгающая из себя пламя перенапряженных работой котлов, а надо всем этим, окружая все, стремительно взлетают вверх кипящие пеной и брызгами волны. «А матрос, разливающий суп, неожиданно валится в куб» — на корабле, обозначенном на переднем плане лишь палубными перилами, валится с ног комично изображенный матрос с подносом в руках. «Если мальчик с утра не одет, не умыт, и как труп на полу его нянька лежит, а у мамы от боли трещит голова» — Штеренберг обозначает каюту прямоугольником, прочерченным по условной палубе. И в нем лежит женщина с примочкой на голове. Где-то вода переливается через палубу, где-то вздымается еще выше и рвется ветром. И когда, наконец, просмотришь всю гравюру, — «вот тогда нам понятно, что значат слова: „сорок норд — пятьдесят вест“».

Интересен и некоторый изобразительный сдвиг киплинговского содержания, который кое-где делает Штеренберг. Так, в стихотворении «Суда уходят в плаванье к далеким берегам. Плывут они в Бразилию, Бразилию, Бразилию» — есть и «длиннохвостый ягуар», похожий на неведомого буку, которым пугают детей, и огромная змея, похожая на пожарный шланг, и «броненосная черепаха», невозмутимо ковыляющая куда-то, и дремучая чаща, такая дремучая, какая может быть только у Киплинга.

Ирония художника по отношению к тексту, проскальзывающая в предыдущем стихотворении, становится понятной в иллюстрациях к стихотворению «Пехота в Африке». Романтику колониальных походов, воспеваемую Киплингом, образы бравых «томми», церемониальным маршем проходящих континенты, Штеренберг, художник Страны Советов, трактует как агрессивную, захватническую политику Британской империи, засыпающей бомбами туземные деревни, уничтожающей беззащитные народы Африки и Азии.

Штеренберг и в других стихотворениях по возможности приближает поэзию Киплинга, его образы к современной жизни. Так, в стихотворении «Сто тысяч почему» «милый друг — особа юных лет» предстает перед нами в виде юной советской пионерки. А одна из самых проникновенных гравюр книги — к стихотворению «Кошка и собака», повествующему о дружбе человека с его четвероногими друзьями, — переносит действие в своеобразный поэтический мир старомосковских квартир, чердаков и дворов.

В последнем стихотворении — «Песенка Дарзи» (из «Рики-Тики-Тави») птичка-портняжка, сидящая на ветке и поющая свою победную песенку, воспринимается как победа добра над злом.

В последующие несколько лет Штеренберг продолжает работу в книге. Он выполняет гравюры и рисунки для изданий В. Гюго (1932—1935), И. Бабеля (1932), П. Мериме (1931), И. Эренбурга

К стр. 87. Иллюстрация к стихотворению «40 норд — 50 вест». Р. Киплинг. «40 норд — 50 вест». М.—Л., «Молодая гвардия», 1931. Гравюра

К стр. 88. Иллюстрация к стихотворению «Бразилия». Р. Киплинг. «40 норд — 50 вест». М.—Л., «Молодая гвардия», 1931. Гравюра

К стр. 89. Иллюстрация к стихотворению «Пехота в Африке». Р. Киплинг. «40 норд — 50 вест». М.—Л., «Молодая гвардия», 1931. Гравюра









(1935), дважды оформляет В. Маяковского (1931, 1936). В этих работах художник чаще всего обращается к свободному контурному рисунку, непрерывная цепь которого, звено за звеном, сопровождает текст и переплетается с ним, образуя постраничное композиционное единство изобразительных элементов и текста. Гротеск и шарж, акцент на самом характерном и типичном остаются здесь непременными условиями изобразительного решения, всегда соответствующего определенным линиям литературной фабулы и общего характера произведения.

Последней работой Штеренберга в книжной графике была иллюстрация к стихотворению «Необычайное приключение . . .» В. Маяковского в академическом издании 1936 года. Здесь встретились два больших художника, хорошо знавшие друг друга при жизни. Странным образом в иллюстрации Штеренберга к этому стихотворению нашли воплощение самые характерные для «штеренберговской» системы приемы — застольный натюрморт и поэт, сидящий спиной к зрителю.

«Штеренберг не создал своей школы» — эта фраза, обязательная почти для всех публикаций о Штеренберге, как это ни странно, не лишена смысла. Действительно, он не имел подражателей. По отзывам современников, особенно его учеников по ВХУТЕМАСу и ОСТу (а в ОСТе он был для всех старшим товарищем), он был лишен свойственного для многих больших художников ревностного отношения к «не своим» тенденциям развития. Больше всего Штеренберг ценил высокий уровень художественной культуры и творческую самостоятельность. Это он и прививал своим ученикам и последователям.

Однако, если внимательно проанализировать искусство ОСТа, мы увидим, что корни «остовского экспрессионизма» следует искать внутри самого ОСТа. И вся остовская стилистика не только указывает на Штеренберга как на стимулятор развития, но и определенно обязана своим происхождением этому художнику, что сказывается и в композиционно-пространственных построениях произведений, и в общем характере мировосприятия.

Графика ОСТа, в том числе и книжная, также тесно связана с поисками Штеренберга. Это полностью относится к А. Дейнеке (иллюстрация к стихотворению Н. Асеева «Кутерьма»), П. Шифрину, А. Лабасу, П. Вильямсу. На какое-то время эта цепь развития в нашем искусстве прервалась. Но на последних выставках мы все чаще видим, как взошли посеянные в то далекое время семена.



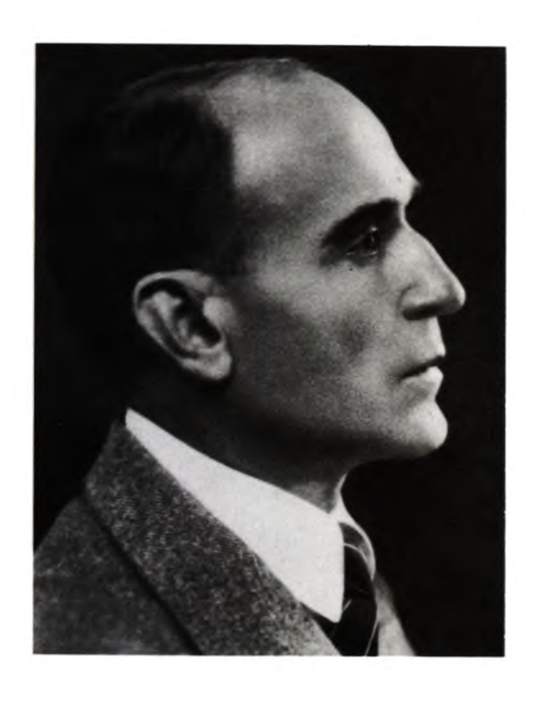
Особенно в творчестве молодых графиков встречается то же художественное мышление, тот же характер обработки листа, те же композиционные приемы. Никто не утверждает, что это прямое влияние искусства Штеренберга. Может быть, это родилось самостоятельно, что также подчеркивает жизненность его системы. Во всяком случае, нельзя не согласиться с тем, что в графике Штеренберга есть много перспективных моментов, которые послужат дальнейшему развитию советского книжного искусства.

М. Лазарев

Иллюстрация к стихотворению «Кошка и собака». Р. Киплинг. «40 норд — 50 вест». М., «Молодая гвардия», 1931. Гравюра

Иллюстрация. В. Маяковский. «Детям». М., «Молодая гвардия», 1931

Книжные иллюстрации Александра Павловича Могилевского



Александр Павлович Могилевский — один из старейших наших художников и лучших мастеров акварели. Мы часто любуемся на выставках его прекрасными произведениями. Тематика их обширна, но больше всего его привлекает пейзаж. Художник искренне любит природу и обладает счастливым даром переносить на бумагу трепетную жизнь во всем ее очаровании, открывать в любом уголке живого мира скрытую в нем гармонию и красоту.

Но Могилевский не только акварелист — его творческий диапазон широк: он пишет маслом, создал ряд автолитографий, работал в области скульптуры, принимал активное участие в сооружении монументального памятника генералу И. В. Панфилову и героям-панфиловцам в г. Фрунзе. Много сделано им в книжной графике — ему принадлежит видное место среди мастеров советской книжной иллюстрации.

В 1921 году Могилевский создал первую обложку для одного ведомственного журнала, а в 1923 году в издательстве Л. Френкеля вышла первая оформленная им книга с заставками-иллюстрациями — «Колобок» М. Пришвина. С тех пор художник сделал большое количество обложек, проиллюстрировал 65 книг самых различных авторов и разного содержания. Многие из них могут служить образцами художественного оформления, созвучности с творческим замыслом автора, мастерского воспроизведения описываемой исторической эпохи.

Могилевский обладает особым «чувством книги». Он умеет гармонично сочетать все элементы оформления книги, начиная с суперобложки и переплета и кончая заставками, концовками и мелкими украшениями. Высокое живописное мастерство делает его иллюстрации живыми, полными света и воздуха, усиливая тем самым их выразительность и воздействие на читателя.

Могилевский работал во многих издательствах. В Детгизе, в издательствах «Земля и фабрика» (ЗИФ) и Л. Френкеля он был в течение ряда лет главным художником.

Его любимые писатели — русские классики. Он иллюстрировал сказки и поэмы А. С. Пушкина, произведения М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, И. А. Крылова, А. П. Чехова, А. М. Горького и многих других. Большинство иллюстраций выполнено цветной и черной акварелью. Это естественно: Александр Павлович Могилевский — один из лучших наших акварелистов — не мог не использовать в книжной графике свою любимую технику. Цветными акварельными рисунками им иллюстрированы «Бахчисарайский фонтан», «Руслан и Людмила» и «Сказка о царе Салтане» А. С. Пушкина, «Ашик-Кериб» М. Ю. Лермонтова, одно из изданий «Сказок об Италии» М. Горького и другие произведения.

Наиболее видное место среди них занимает, бесспорно, «Бахчисарайский фонтан». Рисунки к нему давно стали классическим примером книжной иллюстрации и многократно воспроизводились. Создавая эти великолепные акварели, художник совершил путешествие в Бахчисарай, чтобы своими глазами увидеть место действия поэмы. Он хотел так же, как поэт, находясь в городе, где все наводит на воспоминания, где сохранились немые свидетели глубокой старины, перенестись мысленно в описываемое им время, проникнуться духом той далекой эпохи.

Поездка была нелегкой, но плодотворной. Он без устали рисовал с нату-



Иллюстрация. А. С. Пушкин. «Бахчисарайский фонтан». М., ГИХЛ, 1949. Акварель

ры и привез большой альбом видов Бахчисарая, много зарисовок ханского дворца, связанных с содержанием поэмы, и, конечно, прежде всего зарисовки знаменитого «Фонтана слез». Часть этих акварелей была включена в книгу, позволяя читателю не только следить за развитием действия поэмы, но и увидеть места, в которых оно происходило.

Каждая из акварелей-иллюстраций к «Бахчисарайскому фонтану» решена в своей особой цветовой гамме, тонко передающей перипетии поэмы, вызывая нужное эмоциональное настроение. Иллюстрация, изображающая мрачного хана Гирея, выполнена в тяжелых лиловато-серых и желтых тонах, передающих состояние тревоги и напряженного ожидания, подчеркнутое контрастом маленького кусочка голубого неба. В иллюстрации «Гарем» доминирует синевато-охристая гамма; перламутровая тональность и легкая расплывчатость создают ощущение неги и ленивого покоя. Красивы рисунки, изображающие разговор Марии и Заремы и улочку в Бахчисарае ночью, залитую голубым светом луны.

Иллюстрации к «Руслану и Людмиле» выполнены в мажорном тоне, в светлых и ярких красках, более подходящих к жанру поэмы-сказки. Вот Ратмир перед замком Наины. На красновато-фиолетовом фоне неба желтая громада замка, прочерченная голубыми тенями, выглядит действительно сказочно и романтично; перекличка красного плаща Ратмира с красным платьем девы на стене замка оживляет сцену. Удались художнику и другие иллюстрации, в особенности — «Бой Руслана с Черномором», «Фарлаф, собирающийся напасть на Руслана» и «Руслан, пробуждающий Людмилу».

Интересно отметить, что на фронтисписе художник, следуя внимательно прочитанному тексту, изобразил кота, ходящего по цепи, обвивающей дуб, в то время как многие предшествующие иллюстраторы сажали кота «на цепь», не задумываясь над неправдоподобностью такой ситуации.

Прекрасную сюиту иллюстраций художник исполнил для сказки «Ашик-Кериб» М. Ю. Лермонтова. Эти акварели очень красивы по цвету, оригинальны по композиции и свидетельствуют о глубоком знании жизни и быта грузин описываемого времени во всем их разнообразии, вплоть до мельчайших

Иллюстрация к комедии «Самодуры». К. Гольдони. «Комедии». [Л.], «Academia», 1933



ОБЩЕСТВЕННО ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

Фрагмент обложки журнала «Россия», 1922

деталей одежды и обстановки. В 1966 году Могилевский выполнил иллюстрации еще для одного произведения Лермонтова — «Аул Бастунджи». Иллюстрации к нему, сделанные пером и тушью, динамичны и хорошо передают драматизм содержания и глубину психологических положений. Они демонстрировались на одной из выставок книжной графики, но, к сожалению, до сих пор не изданы. Оба эти произведения никто до Могилевского полностью не иллюстрировал.

Интересны рисунки художника к «Сказкам об Италии» М. Горького, выполненные черной акварелью в 1948 году. Они очень жизненны и правдивы, графичны и хорошо сочетаются с набором. Это издание — прекрасный образец книги как единого художественного целого.

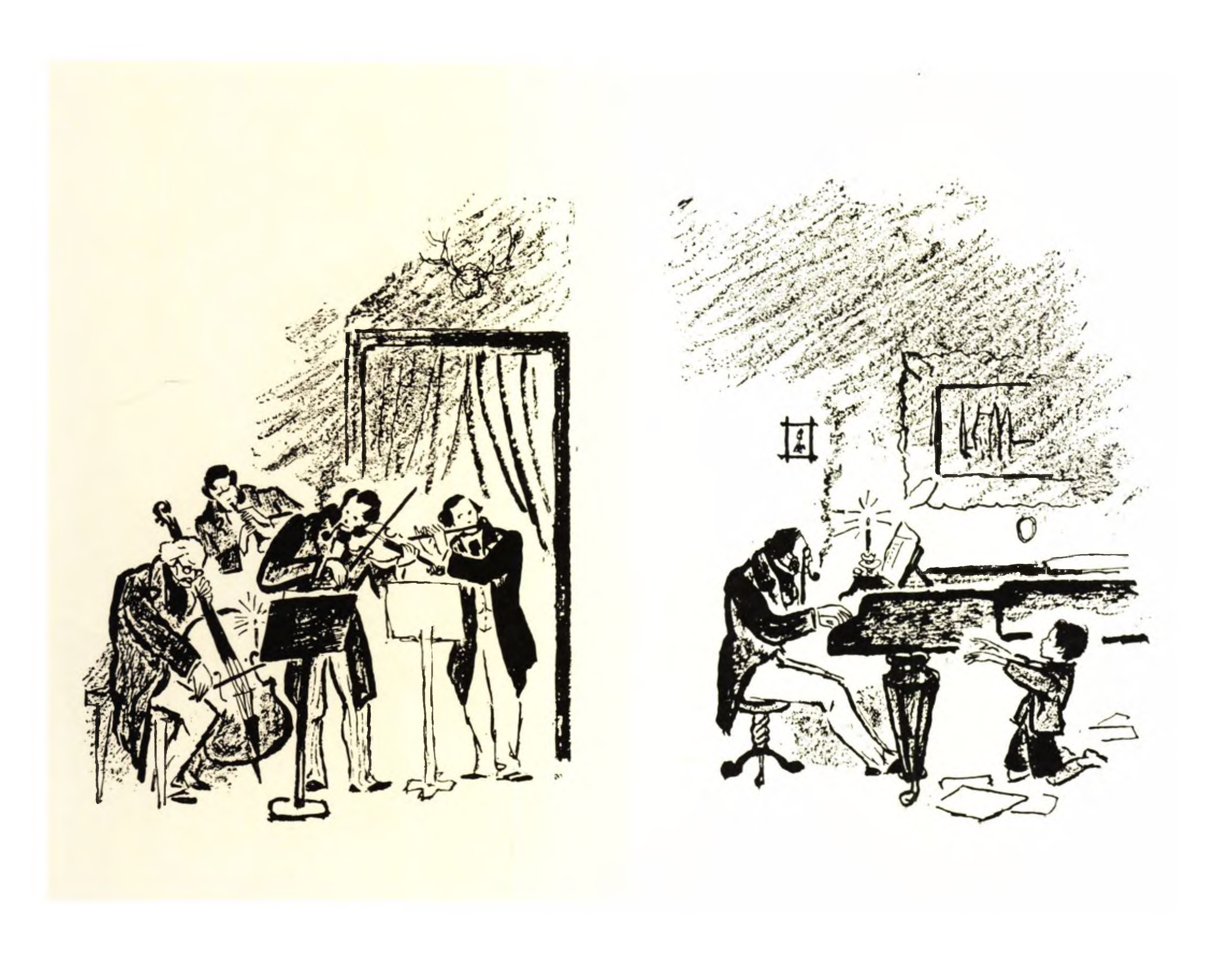
Нельзя не упомянуть и рисунки — иллюстрации, заставки и концовки — для сборника басен И.А. Крылова, выпущенного издательством «Художественная литература» в 1947 году. Н. В. Ильин, будучи главным художником издательства, привлек к иллюстрированию этой книги крупнейших графиков того времени. На долю Могилевского пришлась басня «Осел и соловей». Несмотря на непритязательность сюжета, рисунки к ней — одни из лучших в сборнике. Выполнив их пером и тушью на фоне, слегка тронутом местами серовато-оливковой краской, художник сумел добиться максимальной выразительности самыми лаконичными средствами.

В тридцатых годах Могилевский оформил ряд книг для издательства «Академия». Среди них выделяется двухтомник комедий Карло Гольдони. В рисунках к нему художник не только создал впечатляющие и убедительные образы действующих лиц, но и сумел передать искрометную веселость Гольдони, уловить дух Венеции XVIII века. В иллюстрациях отражен подлинный национальный и народный характер его комедий, то новое, что он внес в современный ему театр. Изображенные художником персонажи — это не маски «комедии дель арте», а живые люди, типичные представители различных кругов итальянского народа, будь то знатный венецианец, купец или адвокат, слуга, рабочий или простой крестьянин. Но в то же время художник ни на минуту не забывает, что он иллюстрирует пьесы, и элемент некоторой

Иллюстрация. Г.-Х. Андерсен. «Новое платье короля». М.—Л., Детиздат, 1941

Заставка. «Осел и соловей». И. Крылов. «Басни». М., ГИХЛ, 1947





Разворот и иллюстрации. Р. Роллан. «Жан Кристоф» (Глава романа, изданная для детей). М.—Л., ГИЗ, 1930

условности и театральности проходит через все рисунки.

Иллюстрации к этой книге, выполненные черной акварелью, примечательны и тем, что художник впервые применил в них белый ореол — обрамление главных персонажей комедий, выделяя их и делая тем самым более живыми и выразительными. Известный историк и знаток этой эпохи А. К. Дживелегов высоко ценил иллюстрации Могилевского, считая их лучшими из всех виденных им изданий Гольдони. Всего художником было сделано, не считая суперобложки и переплета, 12 полосных иллюстраций — по одной к каждой комедии и 16 заставок и концовок, изображающих действующих лиц и даже целые сценки. Наиболее удались художнику рисунки к комедиям «Самодуры», «Честный авантюрист», «Слуга двух господ», «Ворчун-благодетель», «Благоразумная дама». К сожалению, во втором томе, вышедшем через три года после первого, иллюстрации недостаточно хорошо отпечатаны и не передают всех достоинств оригиналов.

Много иллюстрировал Могилевский детские книги. Книжка С. Розанова «Приключения Травки» с рисунками Могилевского была одной из любимых книг нескольких поколений советских детей. В двадцатые—тридцатые годы она выдержала 12 изданий. Маленьким читателям нравились иллюстрированные им сказки Г.-Х. Андерсена, кабардино-балкарские сказки, исторические повести, рассказы о жизни советских детей и многие другие книжки. В большинстве этих книг иллюстрации выполнены цветной и черной акварелью, в некоторых — пером и тушью.

Особо следует отметить книжки для



детей младшего возраста. Очаровательно оформлена им японская народная сказка «Длинное имя». Она привлекает нежными красками, тонко передающими цветовую гамму, характерную для японского рисунка, занимательностью изображений и мягким юмором, так хорошо подходящим к народной сказке. В ряде книжек Могилевский показал себя большим и смелым мастером цветовых решений. Например, в книжке стихов З. Александровой он дал яркие, запоминающиеся картины родной природы.

Из оформленных им книг для школьников лучшая — детское издание «Жана Кристофа» Ромена Роллана. Рисунки, выполненные сухой кистью, очень красивы и живописны. Художник, тонко чувствующий музыку и сам играющий на скрипке, хорошо передал прелесть этой грустной и трогательной истории о маленьком мальчике-музыканте, рассказанной автором с чуть заметной ласковой улыбкой. Одной-двух линий, нескольких прикосновений кисти художнику достаточно для того, чтобы передать всю глубину переживаний талантливого мальчика — его отчаяние на темной и холодной лестнице, его любовь к музыке и отвращение к бесконечным гаммам и экзерсисам, увлечение театром и робость на сцене перед заполнившими зал зрителями.

Требовательный и всегда ищущий мастер, Могилевский бывает неудовлетворен сделанным и часто возвращается к той же теме. Добиваясь большей выразительности, более глубокого прочтения книги, он иногда даже меняет манеру и технику рисунка, создает по нескольку различных сюит иллюстраций к одному и тому же произведению. Рисунки к комедиям Гольдо-

ни он недавно основательно переработал, детское издание «Жана Кристофа» Р. Роллана он иллюстрировал дважды, а «Сказки об Италии» М. Горького — трижды.

Плодотворно работал художник и в области шрифта. Выполненные им с большим мастерством и изобретательностью шрифты — всегда существенный элемент украшения книги. Его надписи на обложках легко читаются и хорошо смотрятся. Они не только гармонично сочетаются с рисунком, но и дополняют его, помогая восприятию содержания.

На конкурсе по созданию «Ленинского шрифта» в 1924—1925 годах шрифт, предложенный Могилевским, был удостоен премии. Несколько букв этого шрифта, воспроизведенных в альбоме «Искусство шрифта. Работы московских художников книги», изданном в 1960 году, показывают, что художнику удалось добиться графической четкости в соединении с актуальной тематикой.

Многие книги, иллюстрированные Могилевским, неоднократно переиздавались, но несмотря на это, все они сейчас являются библиографической редкостью.

Иллюстрированные им книги пользовались большим успехом не только у нас, но и в других странах. Даже в далекой маленькой Исландии читатели ознакомились с поэмой великого русского поэта А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» по изданию с акварельными рисунками Могилевского. Детская книжка «Приключения Травки» С. Розанова трижды издавалась на разных языках.

К сожалению, в последние годы Александр Павлович Могилевский, увлекаясь станковой акварелью, мало работает в области книжной графики. Хотелось бы, чтобы он опять вернулся к иллюстрации, чтобы издательства чаще переиздавали его лучшие произведения и рисунки к «Аулу Бастунджи» М. Ю. Лермонтова увидели наконец свет.

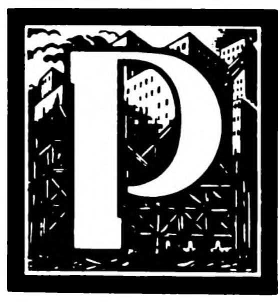
М. Панов



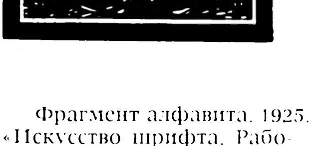












Фрагмент алфавита. 1925. «Искусство шрифта. Работы московских художников книги». М., «Искусство», 1960

Из истории книги

Из ранней истории титульных листов европейской книги

Принято считать, что в основе своей форма европейской книги, какою мы пользуемся по сию пору, созрела в культуре Средневековья, Возрождение же принесло книге лишь новый, более совершенный способ производства ее — печатание подвижными литерами. Однако, если рассмотреть процесс появления отдельных элементов книжного оформления, то оказывается, что некоторые из них были детищем как раз эпохи Возрождения. В первую очередь это относится к титульному листу.

Титульные листы европейской книги конца пятнадцатого—шестнадцатого веков могут представить интерес не только для историков искусства, но и для современных художников. Пятнадцатый — шестнадцатый века в истории титульного листа — это время его рождения, время поисков форм и установления композиционных принципов, которые традиционно господствовали в европейской книге все последующие века, вплоть до наших дней. И именно сейчас, когда художники пытаются выйти за пределы этой традиции и най-



Le grant testament vil
lon/ & le petit. Son codicille. Le iargon
Et ses balades.

Титульный лист. Вийон. «Большое завещание, малое завещание и баллады». Париж, 1489. Издатель П. Леве



ilz tiegnent et gardent et facent tenir et garder de point en point se
lon leur forme et teneur sans enfraindre / & presentes facent publier
et enregistrer es registres de lad prevoste et eschevinage / & ailleurs
ou il appartiendra afin que aucũ nen puisse pretendre ignorance / &
afin q̃ ce soit chose ferme et estable a tousiours mais Nous avons
fait mettre a ces presentes nostre seel / Sauf en autres choses no
stre droit et lautruy en toutes / Done a paris ou moys de feurier
Lan de grace Mil.cccc.et quinze / Et de nostre regne le.xxxvi.
Ainsi signe par le roy. P. Camus

La fin et conclusiõ de
ce presẽt volume in-
titule des faiz & ordõ
nances de la prevoste des marchans et eschevinaige de la
ville de Paris. imprime par lordonnance que dessus

Колофон. «Статуты торгового права парижских купцов». Париж, 1500 (1501)

ти новые законы организации композиции книги вообще и титульного листа в частности, было бы важно рассмотреть, как эта традиционная композиция сформировалась, а заодно постараться выявить в прошлом различные пути, по которым могло бы пойти, но не пошло развитие титульных листов.

До появления титульного листа в инкунабулах (книгах второй половины XV века) и палеотипах (книгах первой половины XVI века) его смысловую роль как в печатной, так и в рукописной книге выполнял колофон, или, в точном переводе, «конец книги», где помещались более или менее пространные сведения об авторе, обстоятельствах создания, месте и времени выхода книги. В сокращенном варианте те же сведения приводились и на первой текстовой странице манускрипта или инкунабулы. Титульный лист, вобравший в себя это сообщение, вначале просто копировал принятую композицию начальной или концевой страницы книги.

Текст в нем, как и в колофоне, мог быть набран в форме равнобедренного треугольника, опрокинутого вершиной вниз (такая композиция колофона не обязательна, но достаточно часто встречается, так как подобное решение, с постепенным убыванием «массы текста», было вообще принято для оформления конца разделов книги и тем более под-

Explicit Breuiariũ ſm ritũ Roma/
nũ Venetijs impreſſum arte & ipẽ
ſis Bernardini de Tridino de
Mõteferrato Anno incar
nationis. 1496 pri/
die no. Maij
Feliciter



Колофон. «Молитвенник». Венеция, 1496. Издатель Бернардинус Стагниус

Abſolutum opus ſinonymorum Domini Alſonſi Palentini hi
ſtoriographi: Impreſſum Hiſpali per Meynardũ ungut Alama
num: & Ladiſlaum Polonum ſocios. Anno incarnationis domi
nice Milleſimo quadringenteſimo nonageſimoprimo. Die ue
rouigeſima quarta menſis nouembris.



Колофон. «Полное собрание синонимов господина Альфонса Палентини, историка». 1491. Печатники Мейнардес-немец и Ладислав-поляк

Missale pro usu totiꝰ regni Norwegie:
scdm̄ rituz sancte Metropolitane
Nidrosiensis ecclesie. Corre-
ctũ atqz cũ diligẽtia visuz
castigatũ et reuisuz In
cipit in nomine do
mini.





Титульный лист. «Первый норвежский миссал». Копенгаген, 1519. Издатель Пауль Рефф



¶ Marco tulio cicerom de Amicicia
paradoxas ⁊ ſonho de Scipião.tira
do em lingoagẽ portugueſa p̃ Duar
te de Reſẽde caualeyro fidalguo da
caſſa del rey noſſo ſenhor.

Титульный лист. Цицерон. «О дружбе». Коимбра, 1531. Издатель Гальхард

ходило для заключительной страницы), или, как и на первой книжной странице, текстовому сообщению титульного листа могла предшествовать заставка, выполненная обычно в технике деревянной гравюры и нередко раскрашенная от руки. К первому типу оформления можно отнести титульный лист так называемого **«Первого норвежского миссала»,** отпечатанного Паулем Рефом в 1519 году в Копенгагене, а ко второму — титульный лист трактата Цицерона **«О дружбе»** (Коимбра, 1531, издатель Гальхард). Еще более характерный пример такого рода являет собой титульный лист **«Корабля глупцов»** Себастьяна Бранта (Базель, 1497, издатель — Бергман из Ольпа).

Кроме этих композиционных схем, наследуемых от прошлого, существовали и многие другие, которые позднее дали жизнь новым элементам книги: фронтиспису, обложке, футляру. Часто на титульном листе помещают крупную и общую по содержанию иллюстрацию, которая впоследствии (в самом конце XVI века) уйдет на фронтиспис. Так выглядят титульные листы книги **«История завоевания Перу»** (Лондон, 1581, издатель Р. Джонс). Иногда эти иллюстрации исполнены в технике обрезной гравюры на дереве весьма живо и энергично, так, что вместе с текстом,

Титульный лист. Бернард Гордонио. «Лилия медицины». (Медицинский трактат.) 1495

Титульный лист. Себастьян Брант. «Корабль глупцов». Базель, 1497. Издатель Бергман из Ольпа



Lo contenido eneſte preſente volumen de Bernar do Gordonio es lo ſeguiente. Primera mente los ſie te libros que ſe intitulan Lilio de medicina. Lo ſegũ do: Las tablas delos ingenios. Lo tercero: el Regi miẽto delas aguoas. Lo quarto: el Tractado delos niños conel Regimiento del ama. Lo quinto y po ſtrimero: Las pronoſticas.

Stultifera Nauis.



Narragonice pfectionis nunq̃ ſatis laudata Nauis: per Sebaſtianũ Brant: vernaculo vulgariq; ſermone & rhythmo p cũctorũ mortalium fatuitatis ſemitas effugere cupiẽtiũ directione/ ſpeculo / cõmodoq; & ſalute: proq; inertis ignaueq; ſtulticię ppetua infamia/ execratione/ & confutatione / nup fabricata: Atq; iampridem per Iacobum Locher/ cognomẽto Philomuſum: Sueuũ: in latinũ traducta eloquiũ: & per Sebaſtianũ Brant: denuo ſeduloq; reuiſa: fœlici exorditur principio.

.1497.

Nihil ſine cauſa.

Io. de Olpe

Der Ritter vom Turn
von dẽ Exempeln der
gotsforcht vñ erberkeit



Титульный лист. «Рыцарь с башни». Базель, 1493. Издатель М. Фуртер

который тоже набирался или гравировался крупно, вся композиция чем-то напоминает нынешнюю обложку или суперобложку и воспринимается современным глазом почти как реклама. Примером может служить хотя бы брошюра сатирико-нравоучительного характера **«Лекарство для распутников»**, написанная поэтом-сапожником Гансом Саксом и изданная в Нюренберге около 1550 года, и книга **«Рыцарь с башни»**, изданная М. Фуртером в 1493 году в Базеле.

В пору своего рождения европейская печатная книга, как правило, не знала издательского переплета и поступала в продажу, фигурально выражаясь, «раздетая» (покупатель сам заказывал в специальных мастерских переплет по своему вкусу). То есть на определенной стадии жизни книги, пока она не стала еще собственностью читателя, а выступала в качестве товара, титульный лист принимал на себя роль внешнего элемента оформления. Может быть, именно поэтому момент рекламности и был столь важен для ранних титульных листов. В результате многие из них построены по принципу открытого, совершенно непосредственного обращения к зрителю-читателю. Этот принцип обнаруживается в титуле книги Боккаччио **«О знаменитых женщинах»**, изданной Як. Кромбергером в 1528 году в Севилье. Парафразой к титулу является ксилографская композиция Вернера Клемке, занявшая место на футляре оформленного им двухтомника Боккаччио (1958). Ценность как первой, так и второй в том, что они посвящают читателя при первом знакомстве с книгой и в ее содержание, и в ее литературную конструкцию.

Титульные листы, несущие в себе какие-то элементы изобразительности, несомненно, восходят к эпохе Средневековья с ее крайне узким распространением грамотности. В пору Возрождения рост числа не только грамотных, но истинно образованных людей, развитие гуманистического сознания не замедлили отразиться на облике книги как тонком интеллектуальном инструменте. Книга, предназначенная для нового читателя, в меньшей степени, чем книга Средневековья, часто с трудом

Der Bůler Artzney.

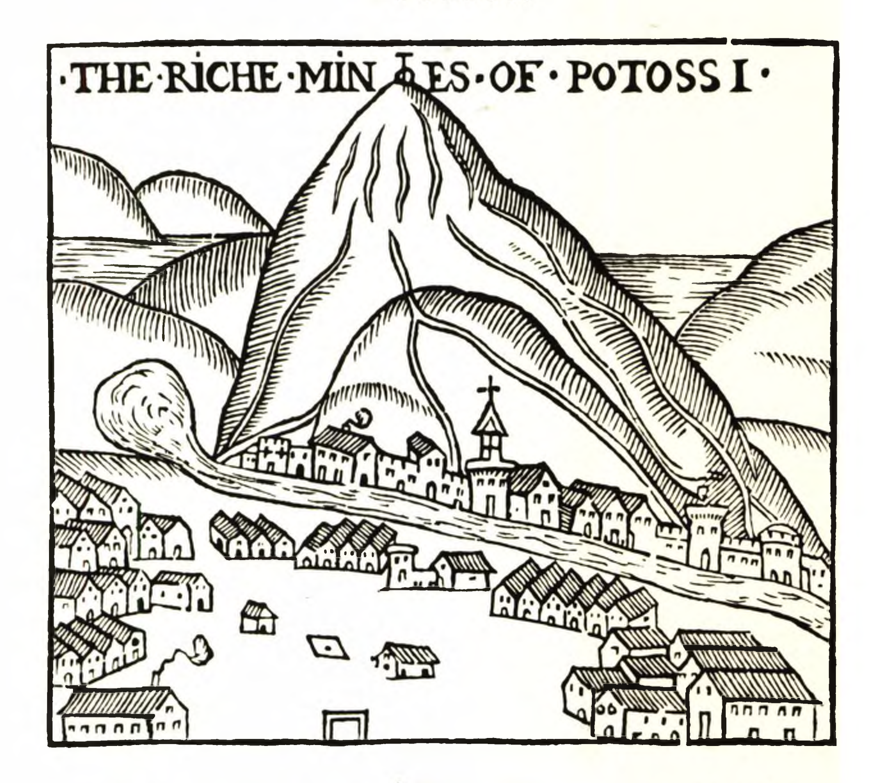
Mehr die Neun Ge-
schmeck in dem Eelichen stand.



Hans Sachs.

Титульный лист. Ганс Сакс. «Лекарство для распутников». Нюрнберг, 1550

THE
DISCOVERIE AND CONQVEST
of the Prouinces of *PERV*, and *the Nauigation in the South* Sea, along that Coaſt. *And alſo of the ritche Mines* of *POTOSI*.



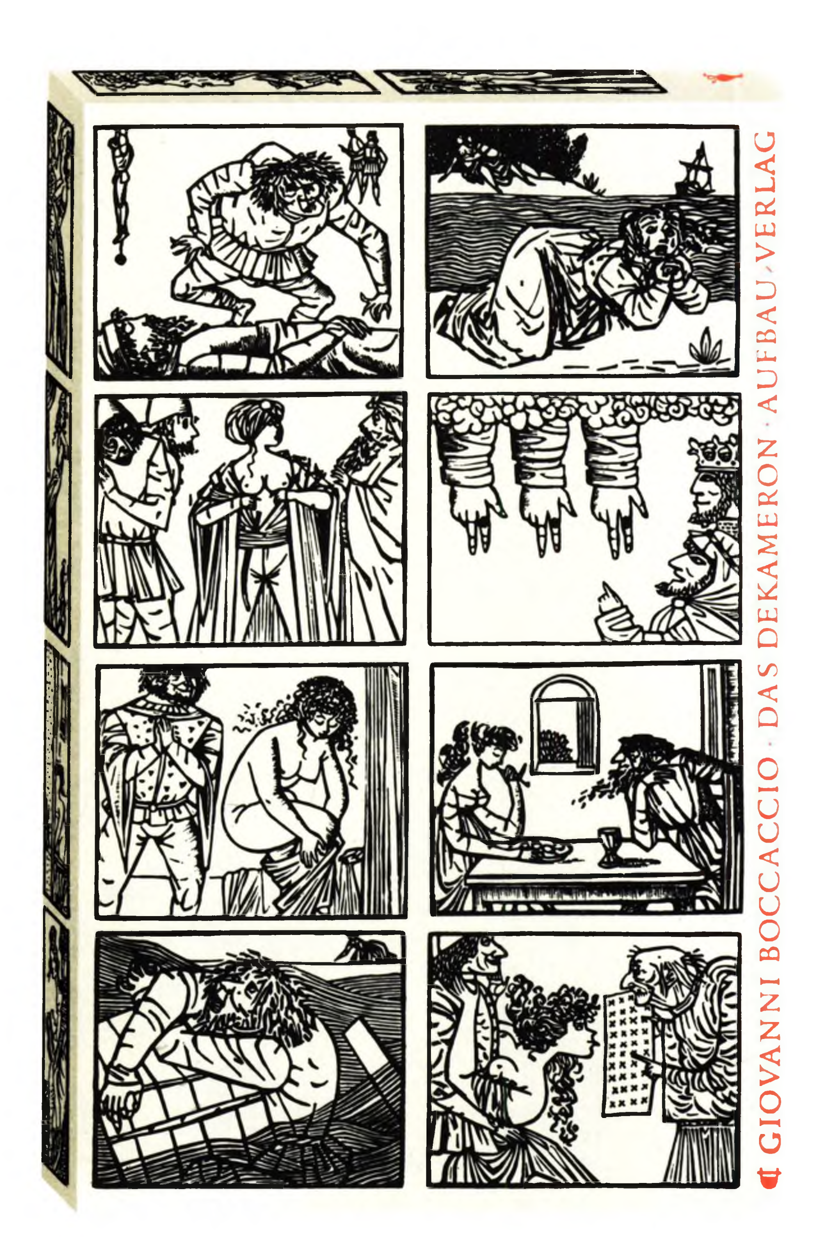
¶ *Imprinted at London by* Richard Ihones. *Febru.6.1581.*

Титульный лист. «История завоевания Перу». Лондон, 1581. Издатель Р. Джонс

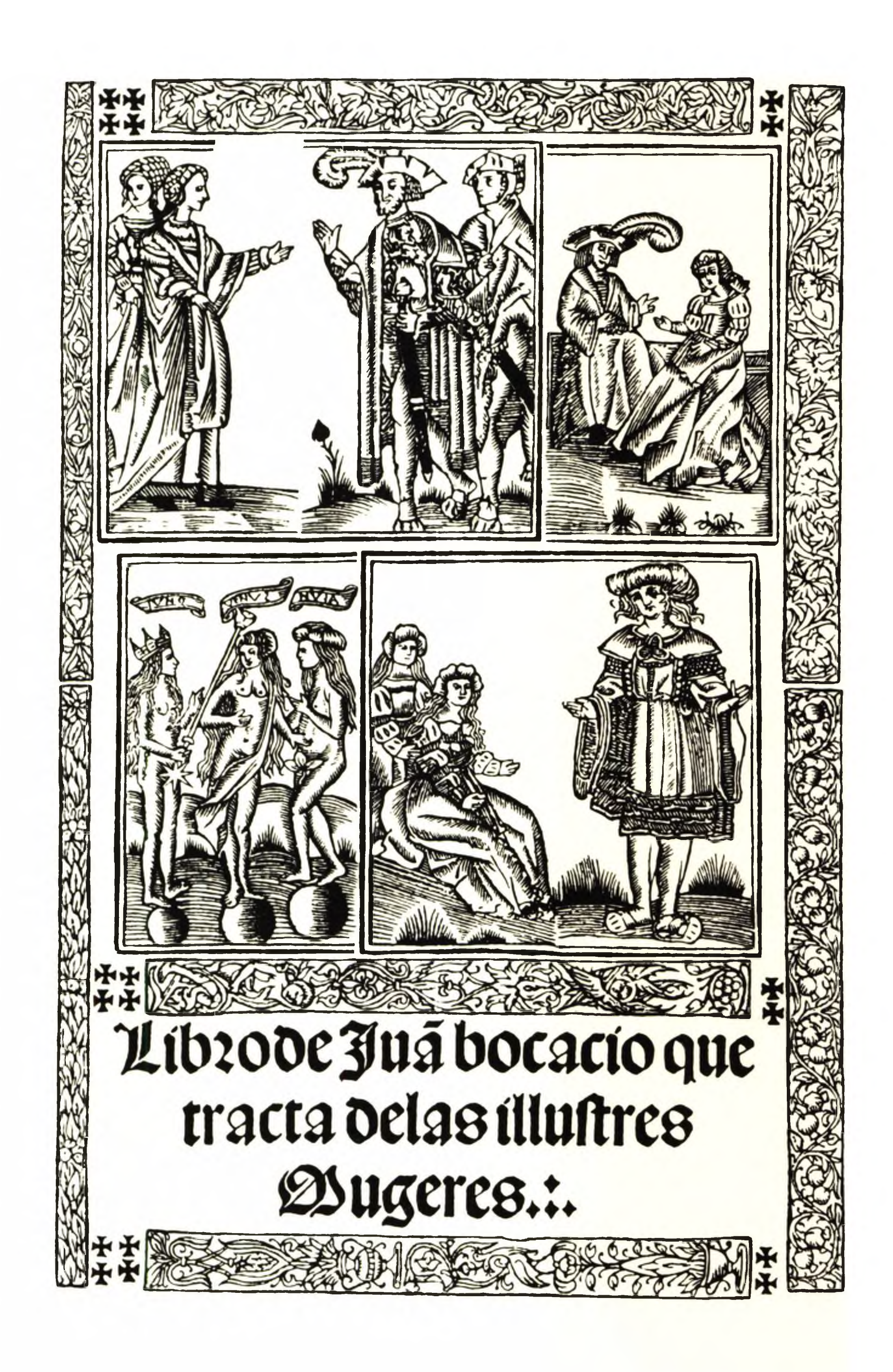
прочитываемая, нуждалась в иллюстрации как пояснении текста. На родине ренессансного гуманизма — в Италии, например, в изданиях Альда Мануция можно встретить наименьшее количество иллюстраций, а титульный лист, хотя он и был чем-то вроде вывески книги-товара, мог быть решен полностью одним шрифтом. Рационалистическая эстетика эпохи Возрождения, естественно, должна была повлиять на книгу и в том отношении, чтобы ее внешний вид максимально экономными средствами — и не только изображением, а именно словом, — точно информировал покупателя о содержании.

В результате выработалась та особая пространственная схема шрифтового титульного листа, которая оказалась господствующей в европейской книге всех последующих веков и к которой мы более всего привыкли. Автор, название, издательская марка, год и место издания — все нашло в этой схеме свое логическое место, завязалось в узел наиболее единовременно воспринимаемой композиции. Еще в середине XVI века титульные листы такого типа, например титул ко **«Сну Полифила»** (Париж, Керве, 1546), существовали только наравне с прочими, рассмотренными выше. Притом распределение зон для сообщения имени автора, названия и места издания книги иное, нежели то, к которому мы сейчас привыкли. Здесь только еще кристаллизуется зрительно трехчастное построение композиции, которое как бы готово уже вобрать в себя все необходимые сведения о книге в наиболее логичной последовательности. К концу века подобные композиции титульных листов в количественном отношении становятся преобладающими, постепенно вытесняя все остальные.

Схема их построения выработалась постепенно. Сначала строки текстового сообщения, содержащегося в титульном листе, насыщаются цветом и распределяются в пространстве неравномерно, подчиняясь не закону логической организации, а отвлеченному от смысловой структуры текста заданию декоративной ритмической композиции. Поэтому слова в строках могут чисто механически разрываться пере-



В. Клемке. Левая сторонка футляра. Боккаччио. «Декамерон». Берлин, 1958



Титульный лист. Боккаччио. «О знаменитых женщинах». Севилья, 1528. Издатель Яков Кромбергер

носом, причем первая половина слова может быть написана более крупным и жирным шрифтом, нежели вторая его половина, попавшая на следующую строку. Поэтому и строки, произвольно по отношению к смыслу, но строго подчиняясь геометризму орнаментального построения, могут укорачиваться и высветляться, убывая в своей зрительной массе. Это не способствует удобочитаемости, а только создает пространственно живущую текстуру страницы. Примеров тому отыскивается множество. Возьмем хотя бы титул к книге уже упоминавшегося выше и весьма популярного в свое время писателя Ганса Сакса «Описание всех общественных состояний на земле», изданной в 1568 году во Франкфурте-на-Майне, или титул к книге о полиграфии, изданной там же в 1550 году Адольфом Глаубургом.

Точно так же, вне смысловой логики, одному из компонентов композиции титульного листа сначала отводится преувеличенная роль. Иногда это заглавие, иногда — издательская марка (Л. Ариосто **«Неистовый Роланд»**. Милан, 1526). Затем устанавливаются пропорциональные взаимоотношения между всеми элементами композиции.

Для современного русского читателя, привыкшего к тому, что имя автора, как нечто самое существенное, выно-

Титульный лист. «Пляски смерти». Париж, 1496

Титульный лист. «Первый том речей Цицерона». Венеция, после 1500. Издатель Альд Мануций



A grant danse macabree des hõmes & des femmes hystoriee & augmentee de beaulx ditz en latin.

Le debat du corps & de lame
La complaincte de lame damnee
Exhortation de bien viure e bien mourir
La vie du mauuais antechrist
Les quinze signes
Le iugement.



M·T· CICERONIS ORATIONVM VOLVMEN PRIMVM.



Ne quis alius aut Venetijs, aut usquam locorum hac impune orationes imprimat, & Leonis X. Pontificis maximi, & Senatus Veneti decreto cautum est.

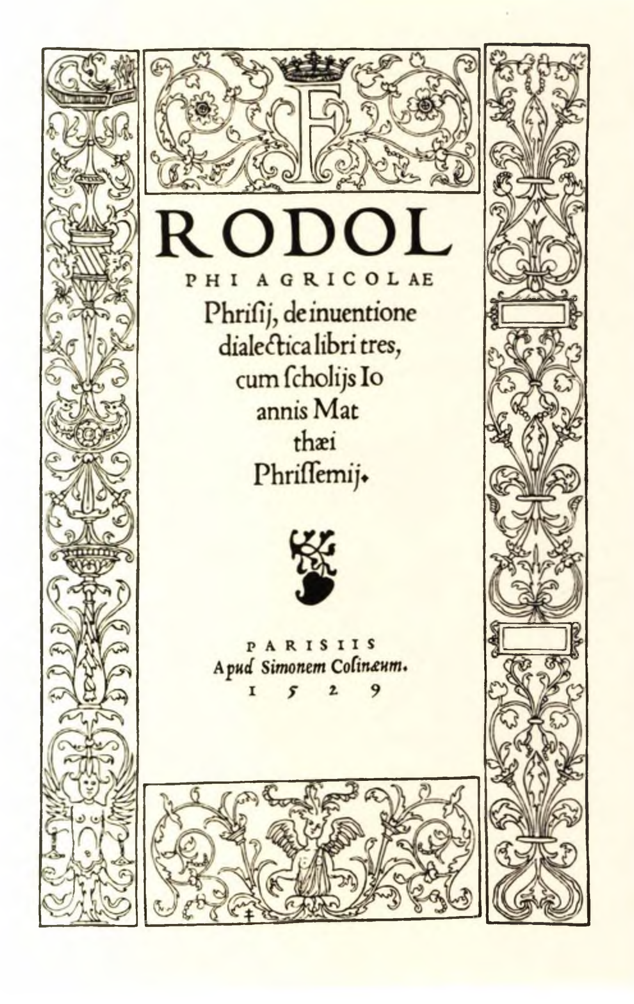
сится в первую строку титульного листа, поначалу кажется странной удержавшаяся в некоторых европейских странах по сию пору система распределения пространственных зон для отдельных информационных узлов, составляющих титул XVI века. Имя автора дается после названия книги, а название, часто весьма пространное, помещается шапкой наверху страницы. При такой композиции эти элементы воспринимаются почти одновременно, ибо для человека, воспитанного на законах красоты эпохи Возрождения, естественно фиксировать свой взгляд на линии или зоне золотого сечения, где и помещается имя автора. Но в то же время механизм чтения строк в европейской книге таков, что прежде всего на странице прочитываются верхние строки, то есть в титульном листе — название книги. Таким образом, уже в самой схеме своей европейские титулы шестнадцатого века отвечали как утилитарно-логическим, так и духовно-эстетическим требованиям читателя того времени. Тем же закономерностям подчинялся и характер начертания шрифтов, их размер и цветовая насыщенность.

Шрифтовые титульные листы с четко выраженной пространственно-смысловой структурой настолько внутренне уравновешены и сгармонизированы,

Титульный лист. Л. Ариосто. «Неистовый Роланд». Милан, 1526

Титульный лист. Париж, 1529. Издатель Симон де Колин





что возбуждают в читателе при первом знакомстве с книгой некоторое идеальное представление о ее физической и даже литературной конструкции. Их роль подобна роли фасадов в зданиях эпохи Возрождения: и те и другие подчиняются легко уловимым геометрическим закономерностям, призванным охарактеризовать целостную и завершенную в себе систему.

Примечательно, что ни один из последующих стилей искусства — ни барокко, ни рококо, ни ранний классицизм, ни ампир, ни романтизм, ни критический реализм, ни импрессионизм — не нарушили той пространственной схемы, которая была здесь выработана. Они лишь накладывали на нее свой декор, но основной композиционный принцип оставался незыблем, что объясняется не только объективными его достоинствами, но и тем, что все европейское искусство после Ренессанса вплоть до конца XIX века хотя и спорило в чем-то с этой эпохой, но в целом покоилось на ней, как на фундаменте.

Подводя итог приведенным выше наблюдениям, нам бы хотелось отметить и тот факт, что процесс формирования титульного листа в европейской книге складывался как бы из двух параллельных потоков исканий, которые окончательно объединились лишь в середине шестнадцатого века. С одной

Титульный лист. Г. К. Агриппа. «Об оккультной философии». Кёльн?, 1533

Титульный лист. Кухонная книга. Аугсбург, 1536


HENRICI
CORNELII AGRIPPAE
AB NETTESHEYM A CONSILIIS ET ARCHIuis Indiciarii sacrae CAESAREAE
Maiestatis: De OCCVLTA PHILOSOPHIA Libri
Tres.

HENRICVS CORNELIVS AGRIPPA.



Nihil est opertum quod non reueletur, & occultum quod non sciatur. Matthaei X.

Cum gratia & priuilegio Caesareae Maiestatis ad triennium.

Von allen Speyſen vnnd Gerichten ꝛc. Aller hand art künſtlich vnnd wol zů kochenn/einmachen vnnd bereytten. Dabey eins yeden Eſſens wirckung vnd natur/zů auffenthaltung menſchlicher geſundtheyt. Durch den hochgelerten vnd erfarnen Platinam/Bapſts Pii des andern Hoffmeiſter.

Wie man Weyn vnd Eſſig wol erziehen/behalten vnnd widerpringen/Auch mit aller hand Kreütern vnd Specereyen zů geſuntheyt/bereytten vñ gepꝛauchen ſol. Alles new vnd oꝛdenlich zůſamen gepꝛacht.



M.D.XXXVI.

стороны, уточнялась содержательно-информативная, с другой — зрительно-пространственная функция титульного листа.

Так, не только в инкунабулах, но и в палеотипах можно встретить первые страницы, композиции которых абсолютно соответствуют назначению быть зрительным вводом в книжное пространство, и в то же время они лишены привычного сейчас для нас смысла. Группы строк, отпечатанных шрифтом более крупным, нежели текстовой, организовываются в компактные цветовые массы и помещаются в зрительном центре изобразительного поля листа. Однако по содержанию их следовало бы отнести не ко всей книге, а к части, нередко служебного назначения (положим, к регистру).

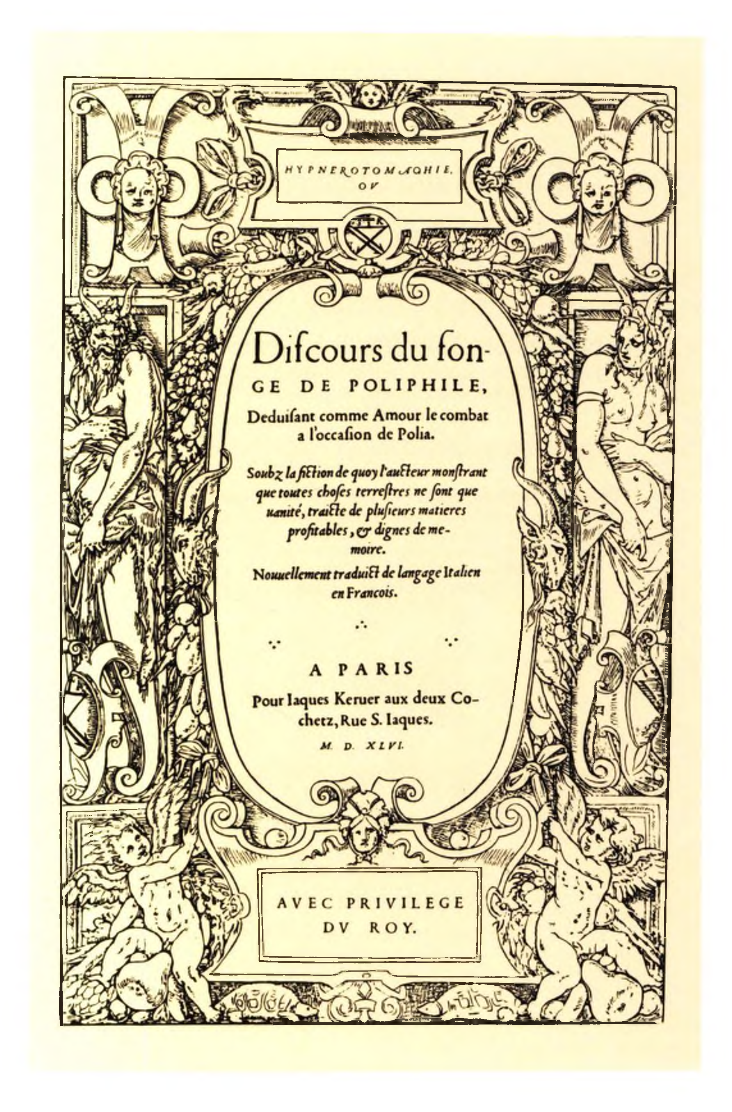
Вместе с тем долгое время первая страница книги могла оказаться конструктивно недостаточно выразительной, а по словесному смыслу чрезвычайно многоречивой, содержа помимо выходных данных еще и поэтическую часть: хвалу книге, предмету повествования или посвящение отдельной персоне. И надобно было, чтобы прошло немало времени, чтобы совершился отбор самого необходимого в текстовом сообщении титула.



Les mots francois ſelon lordre des lettres, ainſi que les fault eſcrire: tournez en latin, pour les enfans.

A PARIS
De limprimerie de Rob. Eſtiẽne Imprimeur du Roy.
M. D. XLIIII.
Auec priuilege du Roy.

Титульный лист. Французско-русский словарь. Париж, 1544. Издатель Робер Этьенн



HYPNEROTOMACHIE, OV

Diſcours du ſonge de Poliphile,
Deduiſant comme Amour le combat a l'occaſion de Polia.

Soubz la fiction de quoy l'aucteur monſtrant que toutes choſes terreſtres ne ſont que vanité, traicte de pluſieurs matieres profitables, & dignes de memoire.

Nouuellement traduict de langage Italien en Francois.

A PARIS
Pour Iaques Keruer aux deux Cochetz, Rue S. Iaques.
M. D. XLVI.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

Титульный лист. Франческо Колонна. «Сон Полифила». Париж, 1546. Издатель Керве

В пятнадцатом веке итальянские и немецкие, а в шестнадцатом — французские и итальянские мастера книжного искусства более всего содействовали выявлению и объединению информативно-пространственных функций титульного листа и утверждению этого элемента в организме книги. Официально принято считать 1476 год датой рождения первого европейского титульного листа (по одному из изданий венецианского печатника Э. Ратдольта). А в конце шестнадцатого века трудно было найти в Европе издание, лишенное такового. Титульными листами в семнадцатом веке были снабжены даже газеты.

Однако вскоре, в силу изменения содержания и условий потребления изданий, вызвавшего, в свою очередь, изменение их конструкции и композиции, некоторые издания вновь утратили титульный лист. Так случилось с газетой и некоторыми журналами. А у нас на глазах этот процесс коснулся и некоторых типов альбомов по искусству. Титульные заголовки, набранные шапкой, занимают верхнее поле их первых страниц. Легко представить себе без титульного листа и небольшие по объему издания публицистического, научного или беллетристического содержания, если они снабжены обложкой, которая полностью берет на себя информатив-

Титульный лист, спусковая и концевая полосы. Ганс Сакс. «Описание всех общественных состояний на земле». Франкфурт-на-Майне, 1568. Издатель З. Файерабенд

Титульный лист. Каталог изданий типографии X. Плантена. Антверпен, 1584. Издатель X. Плантен

Eygentliche Beschreibung
Aller Stände auff Erden/ Hoher vnd Nidriger/ Geistlicher
vnd Weltlicher/ Aller Künsten/ Handtwercken
vnd Händeln/ rc. vom grösten biß zum kleinesten/
Auch von jrem Vrsprung/ Erfindung vnd
gebreuchen.

Durch den weitberümpten Hans Sachsen

Gantz fleissig beschrieben/ vnd in Teutsche Reimen gefasset/ Sehr nutzbarlich vnd lustig zu lesen/ vnd auch mit künstreichen Figuren/ deren gleichen zuvor niemands gesehen/ allen Ständen so in diesem Buch begriffen/ zu ehren vnd wolgefallen/ Allen Künstlern aber/ als Malern/ Goldschmiden/ rc. zu sonderlichem dienst in Druck verfertigt.



Mit Röm. Keys. Maiest. Freyheit.
Gedruckt zu Franckfurt am Mayn.
M. D. LXVIII.

Dem Ehrngeachten/
weitberümpten vnd Kunstreichen/
Wentzel Gommitzer/ Goldschmidt vnd Bürgern zu Nürnberg/ rc. Meinem besondern vnd
Großgünstigen Herrn vnd guten freundt/ Wünsche ich
Sigmund Feyerabend/ Glück/ Heil/ vnd
ewige Seligkeit.





An findet/ meines erachtens/ viel/ auch wol bey denen die sich Christen rhümen/ Gottlose Menschen/ welche/ wenn sie ernstlich bey sich bewegen/ vnd im hertzen betrachten/ wie sich so seltzame vnd wunderbarliche veränderung in allen Ständen Menschlichs Geschlechts/ vom Höchsten biß auff den Nidersten täglich on vnterlaß zutragen/ daß sie bey nahe in solche vngöttliche zweiffelung gerahten/
)(ij

ную функцию, пространственная же отдается в жертву закону экономии сил читателя.

Но в ряде случаев мы наблюдаем и другое явление — усиление как раз пластической значимости титульного листа. Отсюда тенденция как бы расслоить, преумножить, растянуть его пространство, разложив те сведения, которые в пору утверждения основ современной печатной книги приводились на одной странице, на ряд страниц, сопряженных друг с другом. Такие художественные ходы возможны, разумеется, лишь в изданиях роскошных, рассчитанных на неспешное пользование в условиях исключительных. Либо некоторые неудобства, доставляемые читателю неимоверно разросшимся титульным листом, приходится компенсировать особо продуманной, целесообразной композицией прочих элементов книжного пространства.

Трудно говорить о будущем титульного листа, не зная степени кардинальности изменения всей формы современной книги. Но в той области, где книга сохранится в своей традиционной форме, останется, несомненно, и титульный лист, храня память о могучей и цельной в своих исканиях эпохе, его создавшей.

Н. Розанова

Auff das er nur groß Reichthumb hab
Der ker vmb/ vnd laß darvon ab
So entgeht er vil vngemachs/
Hie vnd auch dort/so spricht Hans Sachß.

ENDE.

Gedruckt zu Franckfurt am Meyn/bey Georg Raben/in verlegung Sigmund Feyerabents.



M. D. LXVIII.

CATALOGVS
LIBRORVM
QVI EX
TYPOGRAPHIA
CHRISTOPHORI
PLANTINI
prodierunt.



ANTVERPIÆ,
Ex officina Christophori Plantini
M. D. LXXXIIII.

Советские иллюстраторы Данте

С той поры, как песни «Ада» стали известны в списках современникам Данте Алигьери, имя его не забывается вот уже на протяжении семи столетий. Интерес к творчеству великого флорентийца всегда совпадал с подъемом социальной активности в жизни европейских стран и исчезал в периоды духовной реакции.

Новизна дантовской поэзии, ее идейная и образная емкость восхищали и одновременно пугали его современников. Данте помог раннему Ренессансу разобраться в идейной структуре рождавшейся культуры, но как только к концу XVI века Ренессанс утратил свои высокие идеалы, книга Данте была забыта. Ее открыли и прочитали вновь лишь романтики в начале XIX века. Данте стал близок им прежде всего идеей индивидуальной и общественной свободы, которая была близка устремлениям молодого романтического искусства.

Прошедшие эпохи оставили нам множество памятников искусства, связанных с дантовскими образами. Шедевры Ренессанса — рукописные кодексы, богато украшенные и иллюстрированные миниатюрами, серия иллюстраций к «Божественной комедии», выполненная Сандро Боттичелли, фрески Нардо ди Чоне, Андреа дель Кастаньо, Доменико ди Микелино, Луки Синьорелли и Рафаэля Санти. В XIX веке среди многочисленных работ на темы Данте самые замечательные — полотна Эжена Делакруа и Данте Габриеля Россетти, а также иллюстрации Вильяма Блейка и Гюстава Доре.

В грандиозном дантовском изобразительном комментарии, при всем его многообразии, сложности и несхожести, прослеживается одна черта, которую можно было бы охарактеризовать как отсутствие конфликтности и трагичности. Эту сторону, составляющую самую суть мира Данте, удалось отразить, пожалуй, только Гюставу Доре, в известной степени приблизившемуся к трагической силе поэмы.

Фигура Данте так же сложна, как его эпоха, во всем напряжении ее противоборствующих начал конца Средневековья и нового времени, эпоха, когда начался гигантский развал, гигантские сдвиги и неожиданные столкновения таких общественных укладов, таких систем сознания, которые раньше совсем не приходили друг с другом в соприкосновение.

Творчество Данте завершало эпоху средневековой культуры и одновременно открывало эру новой культуры. Оставаясь католиком, поэт посягнул на установленную веками иерархию христианского космоса, сказав, что «благородство человека превосходит благородство ангелов»[1]. Данте не разрушил средневековую систему мира, «Божественная комедия» построена все по той же схеме официального Средневековья, но эта «картина мира в творениях Данте находится уже в состоянии кризиса и разрыва»[2]. Находясь на перепутье двух эпох, он вобрал конфликты старого и нового миров. Его «Божественная комедия» — средоточие конфликтующей и обостренной трагичности. Верующий из верующих в «Раю», беспощадный еретик в «Аду» — Данте неизменно поражает нас чувством вечности, всеобщности и настойчивой мыслью о будущем человечества. Горький лиризм и безудержный гротеск, которыми окрашены в поэме социальные страсти эпохи, и размышления Данте о человеческих ценностях, а также языковая стихия его поэтической материи — все это составляет плоть «Божественной комедии», суть и дух произведения.

Абсолютная нерегламентированность в сочетании с математически выверенной и безупречной архитектоникой — не в попытке ли передать эту несочетаемость, так органично слитую воедино в поэме, лежит основная задача и главная трудность для каждого иллюстратора? Не потому ли ренессансные иллюстраторы не справились с Данте, что искали мира измеряемого, гармоничного? Не в том ли основной просчет художников XIX века, что, обратившись к миру человеческих страстей, либо восприняв Данте археологически, они опустили существеннейшее в нем: гражданственный пафос, высокий трагизм, музыку стихов «Комедии»?

По какому пути следует идти — по пути ли сюжетного пересказа или зрительной ассоциации? Что важнее — сюжет или дух произведения? И возможно ли, чтобы сразу — сюжет и дух? Эти вопросы стоят сегодня перед иллюстратором Данте.

Мы помним опыт Боттичелли — в рисунках «Ада» художник, следуя за сюжетом, пересказывает Данте, и здесь его комментарий менее всего

[1] *Данте Алигьери.* Пир. — В кн.: Малые произведения. М., 1968, с. 244.

[2] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1967, с. 438.



А. Головин. Портрет Данте. Обложка книги «Данте». Цикл академических концертов. 1921. Тушь, перо





адекватен поэме. В третьей части серии иллюстратор отходит от традиции пересказа, порывает с правилом следования за буквой произведения, полагается на свою эстетическую рефлексию, сосредоточивается на передаче в зрительных образах светоносности, музыкальной вибрации стиха, проникает в надсловесный, надсодержательный слой поэмы и на этом пути открывает принципы и приемы, которые до него не были известны искусству иллюстрации. Произошло, казалось бы, парадоксальное явление: самая субъективная часть серии — «боттичеллиевский рай» — наиболее соответствует поэтической материи Данте.

Главное — передать дух произведения литературы и его стиль, утверждал В. А. Фаворский.

В 1918 году, в период гражданской войны, когда фабрики и типографии стояли без сырья и топлива, появляется перевод «Новой Жизни», отпечатанный в Самаре в типографии штаба 4-й армии. В голодном 1921 году Советская страна отмечала 600-летие со дня смерти Данте. В этот юбилейный год художник А. Головин создает его портрет[1]. Данте изображен на фоне пиний, что под Равенной, где поэт провел последние дни своей жизни. Значительна и сурова голова поэта — величественный профиль философа-изгнанника. Глубоким раздумьем и неизмеримой печалью исполнен этот образ. Лицо человека с глазами изваяния — еще сохраняющее следы страстей и тягот жизни скитальца, преходящее и вечное — в едином образе.

В 1934 году, иллюстрируя «Новую Жизнь», В. Фаворский открывает эпоху иллюстрирования Данте в России[2]. Портрет молодого Данте, созданный им, стал не только шедевром советского графического искусства, но и явился значительным вкладом в европейскую изобразительную Дантеану. Над погруженным в размышления поэтом вознесена сакральная девятка — квадрат числа три, лежащего, согласно философии Платона, в основе мироздания. Этим священным числом, с которым в сознании Данте связан образ Беатриче, выражено нерасторжимое духовное единство поэта и его возлюбленной. Поэтому Фаворский ее число, ее знак и символ выносит на фронтиспис в портрет Данте: «Я есмь на земле. Разве был бы я, если бы не было тебя?» (Поль Элюар.) В напряженной и ритмически организованной вертикалями гравюре художнику удалось открыть зрителю мгновение почти нефиксируемое — минуту самоуглубления и вдохновения. Гравюра Фаворского кристаллизует священное волнение поэта, мгновение неповторимое, всегда единственное и бессмертное.

Два портрета Беатриче Портинари — портрет, вводящий в книгу, и портрет, завершающий ее, а также три страничные иллюстрации («Рождение любви», «Беседа Данте с доннами», «Смерть Беа-

[1] **«Данте». Цикл академических концертов. Государственная филармония. 1921.**

[2] ***Данте.* Vita Nova. М., 1934.**





В. Фаворский. Фронтиспис, заставка и иллюстрации. Данте. «Новая Жизнь». М., «Художественная литература», 1965. Гравюра на дереве. 1934

триче») подчинены главной задаче иллюстратора: передать стиль произведения. Лаконичные и геометризированные формы гравюры передают рационально выверенную поэтическую композицию Данте, где непосредственное чувство противоборствует с традицией средневековой созерцательности и отвлеченного символа. Фаворский воплотил главное в произведении — конфликт двух эпох, двух мировоззрений — средневековой эпохи запретов и рождающегося Ренессанса, времени осознавшей себя человеческой и творческой личности. С каким мастерством художник, наследуя лучшие черты мастеров Ренессанса — создателей образа поэта — и синтезируя их достижения, находит глубоко индивидуальный образ и при этом сохраняет свой собственный почерк современного мастера гравюры.

Иллюстрации Фаворского явились классическим примером претворения литературного произведения в изобразительное. Успех его в той внутренней стилевой и психологической достоверности, с какой им был прочитан Данте. Художественная принципиальность и внутренняя завершенность иллюстраций, в которых передано все существо «Vita Nova», позволяют считать эту небольшую серию пока что не превзойденной последующими иллюстраторами Данте.

Работы А. Головина, В. Фаворского, Н. Ульянова и позже Л. Гудиашвили и С. Кобуладзе заложили фундамент советской изобразительной Дантеаны. Замечательно то, что в XX веке Данте свою изоб-

разительную жизнь начал в советском искусстве, тогда как европейская иллюстрация обратилась к образам Данте лишь в конце тридцатых — начале сороковых годов[1].

Произведения Данте Алигьери в Советском Союзе издавались и переиздавались множество раз, и мы можем отметить две тенденции, два подхода отечественных издательств к их иллюстрированию. Первый — когда в качестве иллюстративного материала привлекается классическое наследие. Так, неоднократно «Божественная комедия» выходила в свет с иллюстрациями Гюстава Доре и Сандро Боттичелли[2]. В 1969 году издательство Академии наук Армянской ССР выпустило поэму на армянском языке, использовав в качестве иллюстративного материала миниатюры первых иллюминированных кодексов Данте. Были подобраны и воспроизведены в цвете композиции из обширных циклов Сьенского кодекса 1440 года, Урбинского кодекса 1478 года и других памятников Ренессанса. «Божественная комедия» была также издана в Молдавской ССР с иллюстрациями, заимствованными из первопечатного венецианского издания 1491 года[3]. Эти фундаментальные издания отражают высокое уважение и внимание советских издателей и художников книги к изобразительной дантовской традиции.

Вторая тенденция — создание современного изобразительного комментария к произведениям поэта. Это издания «Новой Жизни», о которых было сказано выше. «Божественная комедия» на грузинском языке с иллюстрациями Л. Гудиашвили, И. Шарлеманя и других (1933); на украинском языке поэма вышла в оформлении В. Руденко («Чистилище»)[4] и Н. Григоровой («Рай»)[5]; на русском языке — с гравюрами на дереве известного советского художника М. Пикова (1961).

В 1965 году на Украине был впервые осуществлен перевод «Vita Nova». Г. И. Гавриленко, иллюстрирующий это издание (в общей своей концепции он примыкает к школе В. Фаворского), исходит из выявления стиля произведения. Книга начинается портретом Данте на обложке и содержит шесть страничных иллюстраций. Композиции выполнены тушью, пером. Системой форм,

С. Кобуладзе. Портрет Данте. 1944. Карандаш, соус

[1] Издания начала века, в частности флорентийское издание 1902 года (Dante Alighieri, La Divina Commedia, Firenze, 1902, Frattelli Alinari Editori), тяготеют к образной системе поздних немецких романтиков конца XIX века, а также часто заимствуют образы и композиции у Г. Доре.

[2] См.: *Ритчик Ю. И.* Советская дантология за пятьдесят лет (1917—1967), библиогр. указ. — В кн.: Дантовские чтения. М., 1968.

[3] *Данте Алигьери.* Божественная комедия. Кишинев, 1968.

[4] *Данте Алигьери.* Божественная комедия — «Чистилище». Киев, 1968.

[5] *Данте Алигьери.* Божественная комедия — «Рай». Киев, 1972.

состоящих из плоскостей, заштрихованных либо продольным, либо перекрестным штрихом в сочетании с контуром, определяющим абрис фигуры, художник достигает тонального единства листа композиции с полосой набора.

Латышское издание «Vita nuova»[1], вышедшее в 1965 году в оформлении художника Гунвальда Элерса, элегантное и безупречное в полиграфическом исполнении, к сожалению, несколько грешит стилизаторством.



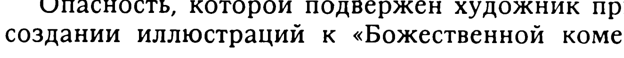
Г. Элерс. **Фронтиспис. «Беатриче». Данте. «Vita nuova». Рига, «Лиесма», 1965 (на латыш. яз.). Офорт**

Созданные советскими художниками иллюстрации к Данте по своему характеру достаточно разнообразны, обнаруживают различие и многообразие возможных творческих прочтений. Особо можно выделить линию создания композиций и портретов Данте, в которых художники стремятся передать свое понимание философской концепции Данте и образное толкование «Комедии».

В этом многообразии явственно ощущается два основных подхода — объективное и субъективное прочтение первоисточника. Общей современной характеристикой пластического истолкования Данте является тенденция «заинтересованного прочтения», или «осовременивания», что вызывает параллель с творческим опытом Данте, которого трудно упрекнуть в отсутствии злободневности. Первый подход к Данте более точно можно было бы назвать «субъективно-объективным», поскольку путь к объективному познанию и раскрытию сущности произведения идет через субъективное вживание к объективности литературного источника. Этот подход тяготеет к созданию иллюстраций, близких к сюжетике поэмы (серия М. Пикова). Второй же, чисто субъективный подход порождает свободные импровизации на темы Данте.

Каждое новое художественное прочтение «Комедии» рождает в иллюстраторе поток внутренних ассоциаций, параллелизмов с сегодняшним днем и со всей сферой основных ценностей жизни, возбуждает процесс самопознания. Но тенденциозная «модернизация» Данте, опирающаяся не на диалектический подход к произведению классической литературы, в результате которого современное прочтение неотрывно от объективной мировоззренческой сущности поэмы, а на насильственное одевание ее в новые формы, удаляет иллюстрацию от ее назначения — быть изобразительным эквивалентом поэмы и, в лучшем случае, составит серию композиций, ассоциативно связанных с темами Данте.

Опасность, которой подвержен художник при создании иллюстраций к «Божественной коме-



[1] *Данте.* Vita nuova. Рига, 1965.

дии», — отход от поэтического подлинника. Причины этой опасности двояки: либо рабское следование за сюжетом, либо субъективная переделка содержания. Но эта опасность устранима при методе работы, который тяготеет к передаче мироощущения Данте, к воплощению в зрительных образах структуры, стиля, музыкальной доминанты поэмы, пронизывающих великий памятник зари Ренессанса. Этот метод представляется нам основным инструментом в творчестве М. Пикова.

Гравюры М. Пикова — первая в русском и советском искусстве иллюстративная серия к великой поэме XIV века. В издание 1961 года вошло 13 иллюстраций, художником был также разработан макет, выполнены переплет, суперобложка и решена шрифтовая часть издания. Позже художник завершил многолетнюю работу по созданию полного цикла к трем кантикам, и в новое издание входит 33 изобразительных элемента. М. Пиков, опираясь на принципы своего учителя В. Фаворского, мыслит книгу как единый организм, где каждый элемент подчинен целому и призван выразить стиль произведения. Свою задачу иллюстратор видел в том, чтобы донести до читателя гуманистические ценности Данте, ренессансные ростки его мироощущения. Общим строем серии и каждой отдельной гравюрой он стремился передать архитектуру поэмы, учитывая, что форма терцин — элемент не только конструктивный, но и содержательный.

Находясь перед лицом временно́го и пространственного размаха трех миров Данте, М. Пиков временно́й ритм повествования выражает в обобщенных «геометризованных» композициях, которые раскрывают пути аналитического изучения





М. Пиков. Шмуцтитул и иллюстрация. «Ад». Данте Алигьери. «Божественная комедия». М., Гослитиздат, 1961. Гравюра на дереве

художником внутренней структуры произведения и дантового пространства как реальной данности. Этот временно́й ритм повествования и выражен в преодолении пространства через движение, ходьбу из круга в круг. Наряду с этим пространство реализуется и через движение в глубь каждой композиции от первого и второго измерения в третье (от плоскости в глубь листа) и в глубь массива «Комедии». При этом сложном суммарном движении вглубь и создается ощущение пространства как некоего единства, осуществляющегося во времени. Иллюстративное движение М. Пикова в глубь поэмы, опирающееся на изобразительные законы, сформулированные В. Фаворским, выражает новую норму в решении проблемы времени искусством иллюстрации XX века и одновременно новую черту, обогатившую изобразительную Дантеану.



М. Пиков. Шмуцтитул. «Рай». Данте Алигьери. «Божественная комедия». М., Гослитиздат, 1961. Гравюра на дереве



М. Пиков. Фронтиспис. «Рай». Данте Алигьери. «Божественная комедия». Гравюра на дереве. 1964

Можно считать, что общий замысел серии воплотил современную норму решения иллюстрированного издания, хотя отдельные ее иллюстрации (некоторые композиции «Ада» и «Чистилища»), изображающие частные сюжетные положения поэмы и содержащие назидательные интонации, удерживают серию в рамках классического повествовательного иллюстративного стереотипа, созданного еще миниатюристами. Также вряд ли можно утверждать, что М. Пикову удалось полностью передать бурную страстность и трагизм Дантова «Ада». Мы видим, как иллюстратор, прекрасно решив задачу пространственно-пластического претворения, остановился перед эмоциональным накалом первой кантики, сосредоточившись на ее философском звучании. В границах одной серии мы прослеживаем как преемственность иллюстративных норм и черт дантовской традиции, так и осуществление принципов иллюстрации XX века.

Как нам кажется, в иллюстрациях к «Раю» художник наиболее близок поэтике Данте, ее надсловесному, эмоциональному смыслу и одновременно философскому слою поэмы. Немилосердный моралист, каким мы встречали Данте в первой кантике, в «Раю» преображается в изумленного ученика. Следуя за Беатриче, он приближается все ближе к Точке, символизирующей высшую ступень познания. Так, следуя системе космоса неоплатоников, Данте отвергает благородство, связанное с богатством, и «утверждает иерархию света, благородство интеллектуальное и духовное»[1].

Гуманистическое звучание «Комедии» прежде всего интересно советскому иллюстратору. «Рай» М. Пикова весь пронизан световыми потоками. На фронтисписе третьей кантики Беатриче увлекает Данте к Точке. Следуя за Данте, мы поднимаемся к верхней части композиции. Здесь плоскость гравюры делается уступчивой и пропускает глаз в пространство, в гравюрную реальность. «Рай» М. Пикова в соответствии с Данте — весь движение, полет, жизнь, и прежде всего жизнь разума. Данте смотрит в глаза Беатриче и вместе с ней поднимается в небо Луны. Скорость полета приближается к скорости света — так начинается их путь в космосе, «почти столь быстрый как небес вращенье». Сокровенная цель третьей части поэмы — приближение к абсолютной Истине, настойчивое эмпирическое любопытство и страстная заинтересованность в судьбе покинутой родины — вот в чем смысловая энергия иллюстраций М. Пикова к «Раю». Находясь в раю, Данте не



В. Лактионов. Иллюстрация. Данте Алигьери. «Божественная комедия». Тушь, перо. 1963—1968. (Не издано)

[1] *Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. М., 1971, с. 275.

в силах забыть Италию. В гравюре к XVII песне «Рая» мы видим, как Данте в беседе с Каччагвидой не может сдержать горечь и гнев при мысли об изгнавшей его Флоренции. Гравюра строится на совмещении в одной композиции двух взаимопроникающих миров: совершенного мира интеллекта и жестокого мира несчастной родины, где все — кровь и все — вражда.

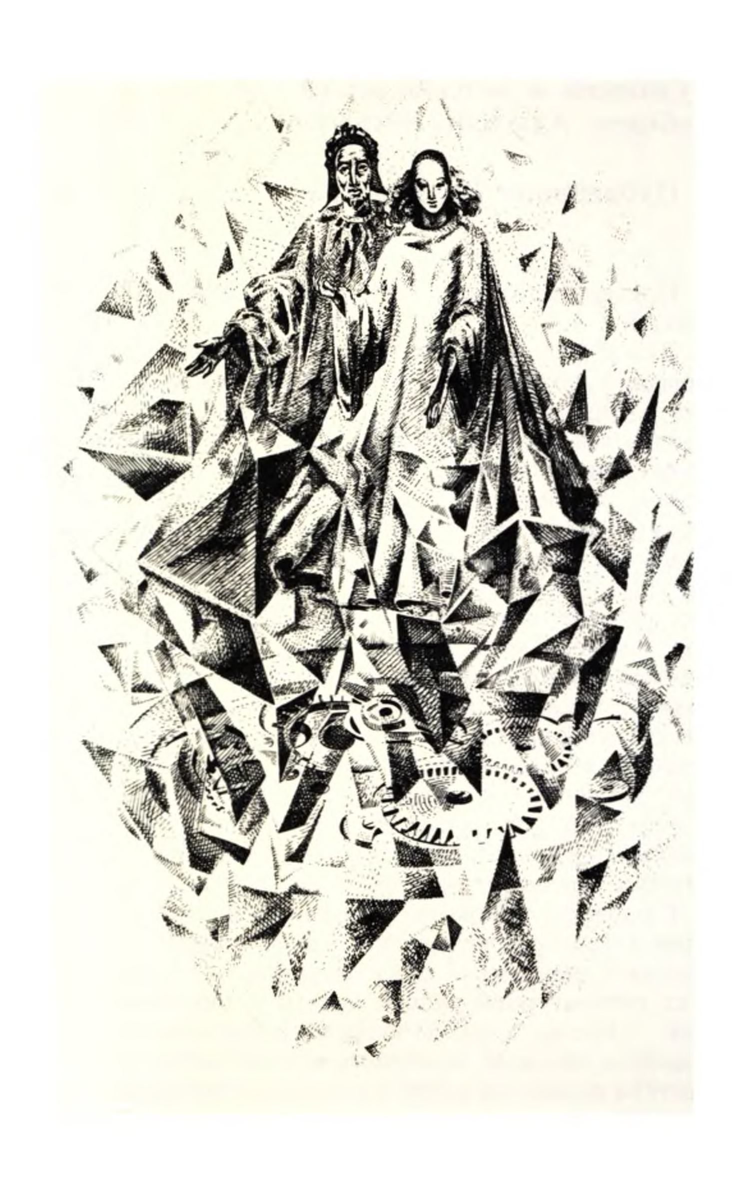
Серию М. Пикова отличает цельность и ясность композиции, выразительное и всегда строго найденное черное пятно в сочетании с многообразным четким штрихом гравюры, созданной точной рукой мастера. Определяющие черты творческого метода М. Пикова — пластическое и стилевое выражение жанра произведения, пространственное отношение предметов в композиции, поиск изобразительного знака как формулы индивидуальной характеристики.

Кроме работ М. Пикова, советская Дантеана в пятидесятые—шестидесятые годы пополнилась рядом графических серий. Каждое следующее художественное толкование, не опровергая предшествующее, прибавляет к культурной традиции еще одну новую черту. Большая серия иллюстраций к «Божественной комедии» В. Ф. Лактионова (450 листов), выполненная в 1963—1968 годах, отмечена интересом художника к научным представлением дантовской эпохи. Среди работ последних лет отметим рисунки П. Бунина и художников младшего поколения — В. Смирницкого, В. Руденко, О. Петровой, Н. Игнатьева.

Работы советских художников вскрывают новые содержательные пласты «Божественной комедии». В области пластической формы советская Дантеана, входя в зрелую дантовскую традицию, вносит в нее новое художественное и информационное качество. Рассматривая советскую Дантеану, мы ощущаем ее частью целостного организма — семисотлетней дантовской традиции в искусстве.

Столкновение Данте и Времени всегда вызывало к жизни новые явления в Искусстве, и поэтому советская Дантеана, развивая лучшие черты дантовской изобразительной традиции, открывает новые философские и эстетические ценности поэтики Данте.

О. Петрова



О. Петрова. **Иллюстрация. «Рай». Данте Алигьери. «Божественная комедия». Тушь, перо. 1969. (Не издано)**

Художник и детская книга
Лебедев. Альтман. Васнецов

Публикация Вл. Глоцера

Прежде всего несколько слов о том, как возникли публикуемые тексты.

Летом 1960 года я приехал в Ленинград, чтобы договориться с писателями, художниками и редакторами, издавна работающими в детской литературе, об участии в сборнике под условным названием (которое, признаться, мне и тогда не нравилось) «Рождение детской книги». Он должен был осветить с разных сторон сотрудничество в детской иллюстрированной книжке писателя и художника и, конечно, их взгляды на книгу для детей. Редактору задуманного сборника и мне казалось очень существенным (и для истории, и для нынешней практики, и для будущего), что о своем опыте, о своих лучших созданиях будут говорить люди, которые-то и олицетворяют золотой век детской литературы, те, кого мы постоянно поминаем в наших спорах, на кого незримо оглядываемся, кого называем зачинателями. И пока я собирал эту книгу, меня не покидало ощущение, что надо торопиться, надо спешить: уходят старики, уходят мастера. Увы, неумолимое время не раз опережало меня. То я опаздывал навсегда, то, уже получив согласие мастера писать для сборника, сознавал, что обратился к нему слишком поздно... Почему, почему, думал я, никто не занялся этим делом раньше? Сколько бесценных свидетельств, важных для истории нашей детской книжки, упущено таким образом безвозвратно!

В процессе собирания книги замысел ее разрастался. Выслушав меня, одни хотели рассказывать о самых приемах своего труда над иллюстрацией для детской книжки, другие — о роли Маршака-редактора в их литературной работе, третьи — об истории своих детских книжек... И т. д., и т. п. Прочитав готовую статью в первом варианте, я иногда, по своей молодости и негибкости, упорствовал, уговаривая мастера держаться поближе к замыслу сборника, о чем искренне потом жалел.

Впрочем, редакторские терзания были отчасти напрасны, сборник не состоялся, — скорей всего из-за обширности замысла и многочисленности привлекаемых авторов. Но все же кое-что удалось собрать, и со временем либо сами авторы, либо неудавшийся составитель начали реализовывать написанное в печати.

Корней Чуковский написал историю своих самых знаменитых сказок: «Крокодила», «Тараканища», «Мойдодыра» и поведал об удивительном состоянии, в котором создавал их (это место уже порядком зацитировано, и все же вот оно: «Вдруг ни с того ни с сего... обычно в летнее время, когда я встречаюсь с детьми больше, чем со взрослыми, я ощущаю напор какой-то мажорной, неожиданной музыки, каких-то радостных ритмов и праздничных слов и становлюсь стихотворцем — на три или четыре часа. Потом — стоп! — вся музыка во мне прекращается, и, как я ни стараюсь, ни пыжусь, я больше не могу сочинить ни одной стихотворной строки»). Эту исповедь он опубликовал в качестве предисловия к своему сборнику «Стихи» (Москва, Гослитиздат, 1961).

С. Я. Маршак обещал мне написать статью о содружестве с В. В. Лебедевым, но его все время тянуло рассказать наконец об опыте всей ленинградской редакции, которую он возглавлял, и в последние годы

он начал такую работу. Фрагмент ее был напечатан еще при жизни Маршака в «Литературной газете» («Вдруг раздались чьи-то шаги»).

В. М. Конашевич написал для сборника статью, затрагивающую некоторые аспекты его опыта в детской иллюстрации. Эта статья, названная по первой ее строчке «Длинный ряд исканий и сомнений . . .», вошла впоследствии в книгу В. Конашевича «О себе и своем деле» (Москва, «Детская литература», 1968, составитель Ю. Молок). А в сборник «Редактор и книга», выпуск четвертый (Москва, «Искусство», 1963), были включены шесть воспоминаний о Маршаке-редакторе, и среди них — страницы из дневника Евгения Шварца.

Но кой-какие материалы оставались ненапечатанными до сих пор.

Так, хотя В. В. Лебедев и отказался писать для сборника что-либо новое (вообще, он крайне мало высказывался в печати. «Мне чрезвычайно трудно, — говорил он, — переводить всё на словесные формы, от этого мысль портится . . .»), но предложил включить в сборник отрывок из неопубликованной стенограммы, которую он специально для этой цели выправил, и перепечатать небольшую статью из однодневного бюллетеня Детгиза, — сей малотиражный бюллетень давно стал библиографической редкостью и был известен ограниченному кругу читателей.

Натан Альтман в беседе со мной рассказал о том, что́ он делал в детской книге, однако, когда прочел мою запись, она ему не понравилась, и он на основе ее написал несколько страничек от руки, хранящиеся теперь у меня и публикуемые ниже. (К сожалению, в монографии М. Эткинда «Натан Альтман», 1971, моя запись, оставшаяся у Н. И. Альтмана в архиве, цитируется без всяких оговорок и выдана за собственноручный текст художника.)

Ю. А. Васнецов рассказывал мне о первых своих шагах в книжной графике, о том, как он иллюстрирует сказку, и о постоянных, неиссякающих источниках своего творчества.

Удивительное дело: три очень разных художника — и при этом в их подходе к иллюстрированию детской книжки немало общего. «. . . Очень важно во время творческого процесса уметь переживать свое детство. Я очень рад, что у меня от детства остались самодельные игрушки . . .» — говорит В. Лебедев. И в другом месте: «. . . Вспомнить себя в детстве — одна из главных задач художника». Как видим, «себя в детстве» постоянно вспоминал Н. Альтман. О связи своих иллюстраций с впечатлениями детства не раз говорит Ю. Васнецов. И память детства — не единственное, что объединяет этих столь непохожих художников. Слово мастеров, которые в 20—30-е годы деятельно способствовали становлению новой книги для детей, воспринимается как драгоценный авторский комментарий к их работам, принесшим, наряду с другими, нашей детской иллюстрированной книжке мировое признание.

В. Лебедев

[Из выступления*]

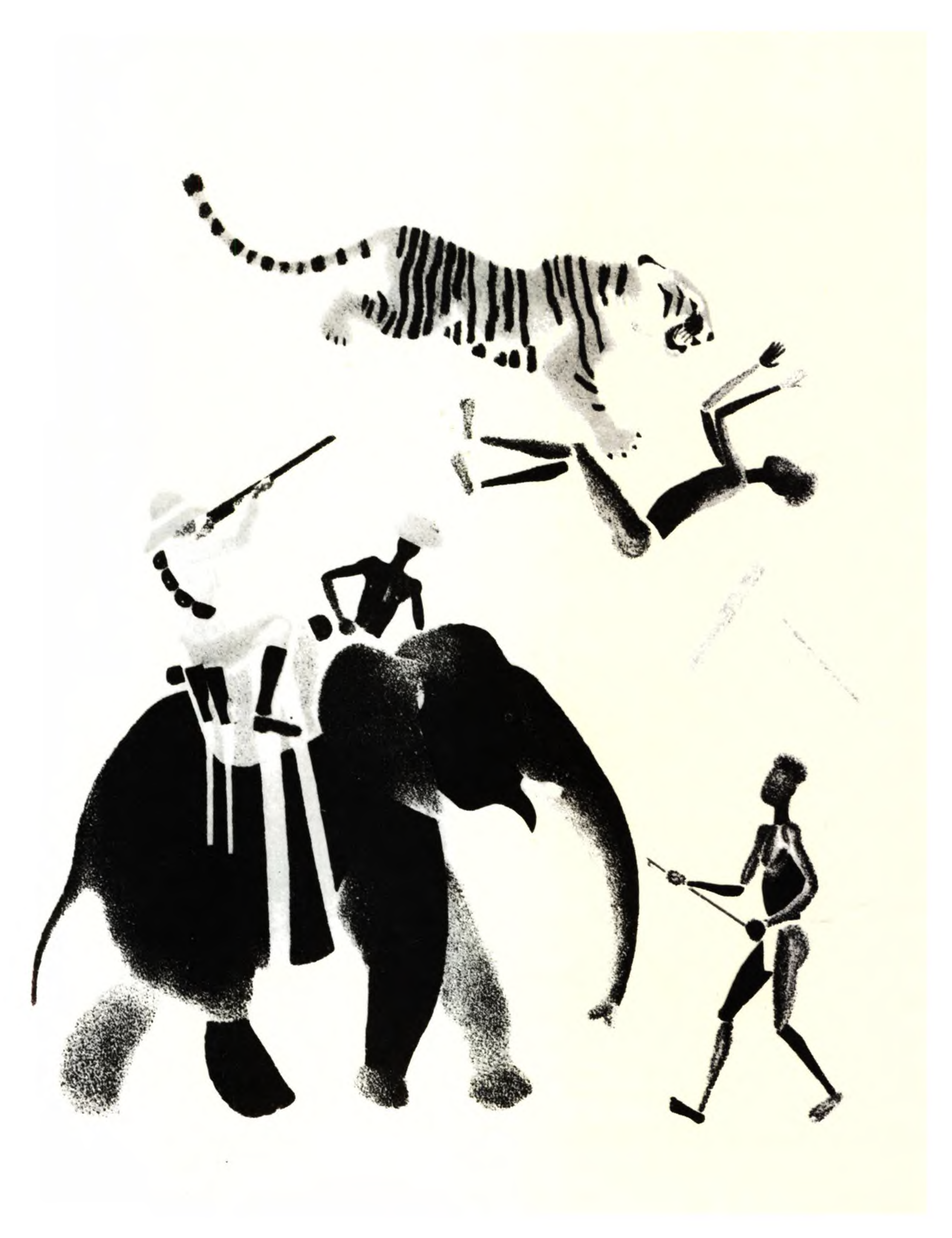
Скажу о рисунке для дошкольной книги. По-моему, рисунки для трех-четырехлетнего возраста должны быть очень лаконичны. Их интересует предмет, но все-таки его нужно показать, чтобы это не было только названностью, а чтобы был показ, чтобы потом они не обиделись, когда в переходном возрасте (правда, все возрасты переходные) наступит пора эмпирической познавательности. Надо, чтобы взрослыми они поняли, что мы раскрывали мир постепенно, толково и не испортили им глаза. Здесь очень важно во время творческого процесса уметь переживать свое детство. Я очень рад, что у меня от детства остались самодельные игрушки и они у меня целы, и в собственной работе я часто к ним обращаюсь, так как они были для меня критерием познавательности, а сейчас они для меня критерий понятности. Я помню с детства, — когда я посмотрел на картинку: кузнец кует лощадь, и на картинке передние ноги лошади были закрыты кузнецом, то я отрезал кузнеца и дорисовал на подложенной бумаге ноги лошади, считая, что ноги у лошади непременно должны быть. Потом уже начинаешь верить во все условности перспективы, а маленькие этому не доверяют.

Вот вам для примера рисунок: вереница верблюдов прикрыта горой. Верблюды следуют один за другим на равном расстоянии. Первый верблюд виден целиком, второй — наполовину, предпоследний виден тоже только наполовину из-за горы, последний опять виден целиком. Гора шириной примерно в шесть верблюдов.

Трехлетка скажет вам, что на картинке нарисованы два верблюда и две половинки, а ребенок постарше будет высчитывать, сколько верблюдов проходят за горой.

* На совещании художников детской книги в ЦК ВЛКСМ 19 января 1936 года. Отдельное совещание художников состоялось вечером того же дня, когда закончилось совещание по детской литературе. Выступление В. В. Лебедева не было опубликовано, видимо, потому, что скоро он подвергся нападкам в печати, и уже в первой статье ему предлагалось «пересмотреть свои творческие взгляды» (см. «Комсомольскую правду» от 15 февраля 1936 и др.).

В. Лебедев. Автолитография. «Охота». М.—Л., «Радуга», 1925



Для самых маленьких

Работа художника в книге для дошкольника

В. Лебедев. Автолитография. «Охота». М.—Л., «Радуга», 1925

Работа художника над книгой для детей или альбомом рисунков (с подписями и без них) крайне специфична.

Постараться по-настоящему подойти к интересам ребенка, как-то сжиться с его желаниями, вспомнить себя в детстве — одна из главнейших задач художника. Это предостережет художника от многих неверных шагов на пути его творчества.

Сознательно и с неослабевающей энергией сохранить определенный ритм на протяжении всей книги, то ускоряя, то замедляя его плавными переходами, — вот тоже едва ли не основное условие.

Рисунок может быть очень обобщенным, плоскостным (хорошо сидящим в бумаге), но он никогда не должен быть схемой, увешанной деталями.

Желательно, чтобы рисунки в книжках для маленьких, если они иллюстрируют текст, показывали главных персонажей, объясняли их, позволяли множить их действия — фантазировать. Среда, в которой действуют эти персонажи, может быть «объяснена» в меру нужности ее и не должна быть загружена в ущерб персонажам.

Книжка-альбом (к сожалению, мы их мало делаем) строится по-иному. Здесь «предметы» имеют значение во взаимосвязи, в зависимости от того, какую работу они несут в данной композиции.

Страница должна приковывать внимание целиком. Детали прочитываются только после понимания общего замысла.

Общий замысел и известный такт должны помочь художнику воздержаться от внесения в композицию рисунков, непосредственно сделанных с натуры (при всей удачности такие рисунки часто вносят много натуралистического сора).

Очень нежелательно заполнять «пустоты» росчерком или вымученной отсебятиной.

Рисунок и текст должны быть разрешены возможно интенсивнее.

Декоративность решается не прихотливостью орнамента, а объединением всех форм в целый организм. Цвет, извлеченный из краски путем сопоставления количеств окрашенных плоскостей, обеспечивает живописную силу рисунка.

Просто яркость, пестрота еще недостаточны. Дети — чуткие наблюдатели, но склонны на первых шагах удовлетворяться эффектным — не нужно ограничивать их возможностей.

Книжка должна вызывать радостное ощущение, направлять игровое начало на деятельность ребенка и желание побольше узнать.

Холодные «поучения» не вызовут нужных эмоций, так же как и излишняя гротескность, карикатурность.

Детская книжка должна быть предметом прочным, пригодным для коллективного пользования. Я лично считаю, что у нас все еще крайне робко внедряются в издательскую практику коленкор и картон*.

«Книга для детей». Бюллетень Государственного издательства детской литературы Наркомпроса РСФСР о качестве издания книг для детей, 10 марта 1946 года

Текст статьи широко процитирован в изданной недавно монографии В. Петрова «Владимир Васильевич Лебедев. 1891—1967» (Л., «Художник РСФСР», 1972), однако приведен там неполно и с некоторыми неточностями.



Натан Альтман

О моих иллюстрациях к детским книжкам

В детстве у меня игрушек не было. Я рос в бедной семье, где игрушка была роскошью. Моими игрушками были разные предметы, животные, кошки, собаки, а когда я подрос, то и баран. Его держали в конюшне при лошадях хозяина дома, где мы жили. Конюхи верили, что баран охраняет лошадей от домового. Животных и неодушевленные предметы я наделял человеческими чувствами и поступками. Отсутствие игрушек и наличие некоторой доли воображения помогали мне видеть в обыкновенном необычное, в простых предметах — фантастические персонажи, помогали мне мечтать.

До сих пор у меня сохранилось влечение к необычному, фантастическому, и я с особым удовольствием иллюстрирую сказки, басни, делаю скульптуру из корней и коряг деревьев. . .

Когда я стал рисовать, то первыми объектами моих рисунков были мои «игрушки». Сидя на полу, под столом, я мелом рисовал их на нижней стороне крышки стола, а также на других, столь же «подходящих» предметах. Бумагу и карандаш я получил значительно позже.

Книжная иллюстрация, в том числе и детских книг, является лишь одной из областей моей работы художника, и, естественно, количество иллюстрированных мною детских книг весьма не велико[1].

Работа моя в стилевом отношении менялась в разные периоды моей жизни. Иллюстрации детских книг в этом отношении не являются исключением.

Иллюстрации 1912 года не похожи на иллюстрации, сделанные мною в 1925 году, работы 30-х и 40-х годов отличаются от работ 1925 года, а работы последних лет сделаны иначе, нежели предыдущие работы, но моя любовь к необычному сохранилась во всех периодах.

Те работы, в которых мне удалось выразить фантастическое, необычное (там, где литературный материал это позволял), оказались, как мне кажется, самыми удачными.

Такова, наряду с некоторыми другими книжками, также книжка «Басни всех времен и народов»[2].

Осень 1960 г.

[1] Вот русские детские книги с иллюстрациями Н. Альтмана в хронологическом порядке изданий: *Н. Венгров*. Зверушки. Стихи маленьким. [М.], ГИЗ, 1921 (2-е изд. — в 1923-м). *Н. Асеев*. Красношейка. М.—Л., ГИЗ, 1926 (2-е изд. — в 1929 м). *М. Брук*. Тринадцать наших. М.—Л., ГИЗ, 1928. *В. Маяковский*. Детям. М.—Л., Детиздат, 1937. *М. Зощенко*. Умные животные. Л., Детиздат, 1939. *Басни*. Сборник. Составил В. Л. Нейштадт. М.—Л., Детиздат, 1941. *В. Гюго*. Отверженные. Л., Лениздат, 1949.

За границей, во Франции, Натан Альтман иллюстрировал детские книжки только одного автора — Марселя Эме.

[2] *Басни*. Сборник. Составил В. Л. Нейштадт. Иллюстрации Натана Альтмана. М.—Л., Детиздат, 1941.

По поводу иллюстраций к «Басням» Н. Альтман говорил в беседе со мной: «Я не считаю, что эта работа только для детей. Что, разве Крылов был детским писателем? Или Эзоп?»

При всей нелюбви к комментированию рисунков, Альтман, однако, пояснил тогда некоторые свои иллюстрации:

«Вот басня Арно „Человек и Эхо". <. . .> Эхо — понятие абстрактное. Как его изобразить? Можно было, разумеется, дать его в виде аллегории. Но это старо и скучно. Вот мне и пришло в голову, что в нашем веке эхом служит репродуктор, повторяющий слово, так сказать, в миллионах экземпляров. И я нарисовал клеветника Геббельса в виде гиены, кричащей на репродуктор. Но по существу здесь нарисован не Геббельс, а фашизм. Я просто постарался дать современное понятие явления. <. . .>

Нелепо было бы думать, что я все старался осовременить. Иллюстрируя „Черепаху и две Утки" Лафонтена, я рисовал проспект, который виден из моего окна. С другой стороны, иллюстрируя, например, басню Геллерта „Конь верховный", я разрядил коня в костюм XVIII века, вероятно, потому, что это позволяло сделать коня расфранченным — особенно по нашим представлениям: с бантиками, с розетками, с разными штучками».



Н. Альтман. Иллюстрация. Ник. Асеев. «Красношейка». М.—Л., ГИЗ, 1926



Н. Альтман. Иллюстрация к басне И. А. Крылова «Мартышка и Очки». «Басни». Сборник (сост. В. Л. Нейштадт). М.—Л., Детиздат, 1941

К стр. 134 и 135. Н. Альтман. Иллюстрации к книгам Марселя Эме «Слон» и «Злой гусак». Paris, Gallimard, 1935 (на франц. яз.)



— Bien sûr. Mais je pensais qu'au lieu de jouer au loto, on pourrait peut-être jouer à l'Arche de Noé.

Marinette trouva l'idée très bonne et pensa que la cuisine ferait un excellent bateau. Quant aux bêtes, les petites ne furent pas embarrassées pour les trouver. Elles allèrent à l'écurie et à la basse-cour et décidèrent facilement le bœuf, la vache, le cheval, le mouton, le coq, la poule, à les suivre dans la cuisine. La plupart

4



lers, il envoya la mère l'oie auprès de l'âne. Delphine et Marinette se trouvaient justement là. Il faisait moins froid que la veille et la glace fondait déjà sur l'étang.

— Ma chère bonne oie, déclara l'âne (et il faisait semblant d'être en colère), je ne veux rien entendre

Ю. Васнецов

[Как я работаю]

Когда мы с Валентином Ивановичем Курдовым кончили Академию художеств, нас заинтересовала детская книжка. И я пошел в школу преподавать для самых маленьких рисование и ручной труд. Мне та́к хотелось работать в книжке, именно в детской. Затем-то я и пошел в школу. Но не для того, чтобы работать под детский рисунок, а чтобы познать, что́ и как видит ребенок. Это была школа для дефективных детей, и меня очень интересовало, как они рисуют.

В ту пору был сильный мастер Владимир Васильевич Лебедев. И Чарушин уже сделал первую книгу. А я все не знал, как подойти к детской книжке.

Меня всегда интересовала материальность цвета, и мы с Курдовым пошли в мастерскую к Малевичу. И я поставил натюрморт: труба, кирпич и доска.

Все это время после окончания Академии я не прекращал заниматься детской книжкой и ждал часа, когда смогу показать свои работы Лебедеву.

Мы все учились вместе — Чарушин, Курдов и я. Чарушин был с Лебедевым уже знаком. И вот мы отправились к Лебедеву в Госиздат. Позвали его. У меня с собой была дипломная работа, конкурсная.

Он посмотрел наши работы, а потом сказал: «Ну, если вы будете дураками, на вас и кубизм подействует. Будете умными — на кубизме не остановитесь».

Все-таки мы пошли к Малевичу и стали этот кубизм изучать. Я писал кубистические пейзажи и даже работы по поводу кубизма. А Малевич, когда смотрел летние работы, видел, что я привносил что-то свое, и говорил мне: «Нет, давайте мне чтобы была композиция четкая; ясная, и потом — материальность, чтобы материальна была она». Работали мы так года три. Потом Курдова взяли на военную службу.

Надо сказать, что мы все начали с Бианки. Курдов делал его «Аскыра»[1]. «Мурзука»[2] делал Чарушин. А я — «Карабаш»[3].

Когда мы показывали Лебедеву свои работы и я хотел делать книжечку, он меня поругал: «Беретесь за книжку, а делать не умеете».

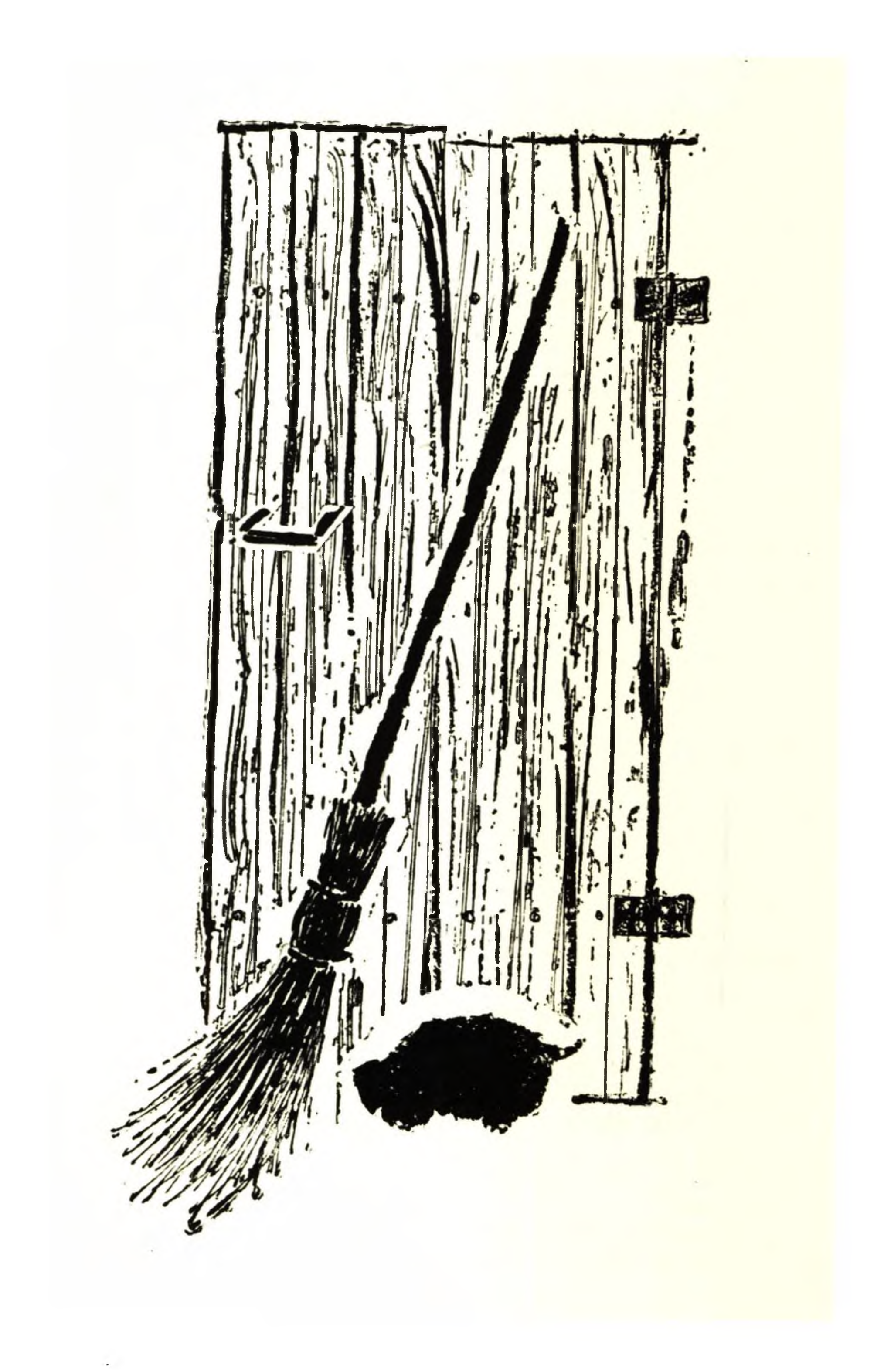
Я очень огорчился. И поехал к себе в Вятку. В Вятке я вставал в стадо овец, коров, лошадей и делал пейзажи, больше маслом.

И каждый год я пишу, без живописи просто не существую. Чем я заинтересовываюсь в живописи? Только цветом. Увидал пятнышко, тогда буду рисовать. Иду только *от цвета*. И всегда стараюсь, чтобы цвет был материальным. Бывает сырая краска, а когда ее переработаешь, так, чтобы даже чувствовался звук, тогда получаешь материальный цвет. И еще стараюсь, чтобы пространства были небольшие и лежало на плоскости.

И когда я осенью принес свои новые работы Лебедеву, он вдруг говорит: «Вот это уже хорошо». И дает мне «Карабаша».

Так я подошел к детской книжке.

[1] *В. Бианки*. Аскыр. Повесть о саянском соболе. Рисунки В. Курдова. М.—Л., ГИЗ, 1927.
[2] *В. Бианки*. Мурзук. Рисунки Е. Чарушина. М.—Л., «Радуга», 1927.
[3] *В. Бианки*. Карабаш. Рисунки Ю. Васнецова. М.—Л., ГИЗ, 1929.



Ю. Васнецов. Иллюстрация. Вит. Бианки. «Карабаш». М.—Л., ГИЗ, 1929

Одна из первых моих книжек — «Болото» Бианки[4]. Я ее придумал, а Бианки подписал текст. Эту книжку я делал на стеклах. В ней и масло, и акварель. Был я в Ярославской губернии, и там все рисовал лягушек.

И так я приносил свои рисунки Лебедеву. Он не ругался, а говорил, чтó хорошо, чтó плохо.

Лебедеву мы все благодарны страшно. Он не допускал тех, кто не знает автолитографии. Всех гнал. Лебедев влиял и на Тырсу, и на Лапшина, и на Пахомова. И мы все знали автолитографию. И до сих пор я ее знаю.

Когда сам делаешь литографии и сам у машины стоишь, — совсем другое дело! Все-таки механическая штука. Вот «Три медведя» 35 года[5] — это уже *авторский* экземпляр, таких ведь тиражей, как сейчас, не было.

С 28-го года я все время работаю в издательстве. Теперь легче. А когда я начинал, время было серьезное. На сказку, знаете, как смотрели.

Как я иллюстрирую сказку?

Я начал рисовать с семилетнего возраста. В Вятке были ярмарки. Мне запомнились вятские игрушки, вербы, базары лошадей, дуги расписные, корзиночки, короба, расписные сани. И до сих пор помню не только это. . . Видимо, в это время я уже могу назвать себя художником. Так это меня проникало. Оглядываясь, понимаю: рос художник.

У меня был брат Михаил, он, хоть и кончал юридический, но увлекался живописью. Он брал меня на этюды. И я своими работами участвовал в ученических выставках.

Свою комнату я расписал в сказочном стиле: «Утро». «Вечер». «День» и «Ночь». И еще гимназистом декорировал много вечеров, любительских спектаклей, представлений.

Потом это я все вспоминал. В 36-м году Дикий ставил в Большом Драматическом театре «Мещан» и предложил мне писать декорации. И я сделал в «Мещанах» свою квартирку. А на стенах — точь-в-точь, как у нас, — висели царь и царица . . .

И потом в детстве расписывал я печки. Меня приглашали. Когда еще не поступил в Академию художеств. Это был 17-й или 18-й год. Я сначала сам себе расписал печку, а люди увидели и стали приглашать.

В детстве мне мама всё книжечки, сказки читала. И няня тоже. Сказка вошла в меня.

И больше всего это учуял Лебедев. «Вот Юрочке надо сказки давать» (он меня всё Юрочкой). Мы все ему страшно обязаны.

Как я работаю? Принимаясь за книжку, иногда просто не знаю, что стану делать. Обычно читаю, чтобы узнать природу, набрать материал. Хожу в музей, смотрю. Не только наше русское, но и Украину, Словакию. Смотришь утварь, предметы, орнаменты. А ведь, по сути, ты их потом сочиняешь. Я, например, никогда орнамент так сразу не беру, механически не перетаскиваю на бумагу, потому что в сказке все должно быть по-другому.

Коробка спичек в сказке тоже должна быть сказочной. Я не могу говорить, как это у меня получается, но я это твердо знаю. Нельзя все страшно досказывать, прорисовывать. Когда много чего-то наделано, прорисовано, тогда возникает натуралистичность. Вот, скажем, цветок. Возьми его, но переработай, — пусть он будет цветок, но другой. Ромашка — и не ромашка.

[4] *В. Бианки*. Болото. Рисунки Ю. Васнецова. [Л.], ОГИЗ, «Молодая гвардия», 1931.

[5] *Л. Толстой*. Три медведя. Автолитографии Ю. Васнецова. Л., Детиздат, 1935.



Ю. Васнецов. Иллюстрация. Вит. Бианки. «Карабаш». М.—Л., ГИЗ, 1929

К стр. 140—141. Ю. Васнецов. Разворот. Вит. Бианки. «Болото». [Л.], ОГИЗ, «Молодая гвардия», 1931

Ю. Васнецов. Иллюстрация. Л. Толстой. «Три медведя». Л., Детиздат, 1935

И страшно люблю непосредственность, неиспорченность. Ну вот, к примеру, я пишу пейзаж. Что толку, если я его сделал точно так, как есть. Я могу, но зачем? Может быть, не надо все сидеть и списывать. А я взгляну и пишу.

Вот Лебедев к чему и говорил: «Если мы не будем дураками, мы возьмем, что нам нужно, а не будем воспринимать природу, как ее пишут и перекладывают». Это не значит, что он был против натуры. Он говорил: идите, изучайте, но не оставайтесь ее рабом, — во всем, и в работе с натуры, нужна серьезность глубокая. Это дало нам пользу, я стал компоновать. Пишу и помню: каждая картина имеет центр.

Окаянная натура, — от нее никуда не уйдешь. Ведь как бывает? Вдруг увидал хороший пень, на пне что-то растет. Или увидал козу. Придешь домой, зарисуешь. Я и так говорю: художником быть — это очень паршивая штука. Вот инженер, идет полем — отдыхает. А ты идешь на рыбалку, увидал какой-то цветок — и не выходит он из башки.

Я выбираю материал так: если кувшин, так чтобы он был простой, ясный, наивный, чтобы он не был натуралистический предмет.

И стараюсь фантазировать. Вот рисовал я «Колобок»[6]. Еще нигде не было, чтобы колобок путешествовал зимой. А я продумал: раз сказано, что колобок выкатился из сеней, а не из окошечка, — значит, зимой. Если бы было из окошечка, тогда летом.

Когда делаешь книжку, где только не перебываешь. Прямо как у сатаны. В прошлом году вышла с моими иллюстрациями русская народная песенка «Собака, кот, кошка и курочка»[7]. Я ее делал, когда жил в Луге, в деревне Бетково. Ходил, смотрел. Изба, снопы, скамья. Берешь материал не так точно, но все же походит. Собака — как на цепи, и так далее. Вот и родился цвет и основа.

Я всегда помню, для кого будет книжка. Ребенку необходимо дать рассматривание. «Собака, кот, кошка и курочка» — это для самых маленьких дошколят. А чуть посерьезней, — я показываю второе, третье уравнение, и т. д. Еще постарше — пейзаж, и т. п.

В песенке «Собака, кот, кошка и курочка» есть строчки:

Кот в углу
Сухари толчет.

Другой бы, наверное, стал давать перспективу, а я не захотел засорять. И вот положил действие на такую бумагу, как в избе крестьянской. Если бы я не поехал туда, я бы такую книжку не сделал. И не появилась бы в книжке охотничья собака, которая на цепи сидела, и снопы, которые там вязали. Так что иногда толкаешь, развиваешь тему, а все-таки идет не от ума.

В каждом деле должна быть душа. Я страшно люблю книжку начинать. Люблю компоновать, искать, а вот заканчивать — пусть хоть другой за меня докончит. Сначала все рисую, и всё цветом. И в карандаше, простым карандашом, но цвет уже задумывается: я пишу, какой это цвет. Люблю делать по порядку, но обложку — в последнюю очередь. Делаю только тогда, когда явится мысль.

Я страшно люблю, когда у меня не выходит. Злость у меня такая, и могу работать без конца. Люблю такое рвение. У меня редко бывает, чтобы книжка получалась легко. Вот если уж повторение, тогда другое дело. А родить книжку — очень трудно.

До сих пор думаю: почему в моей памяти застряли такие вещи, как рынок, печи. Со мной росли семинарист, реалист и коммерсант, —

[6] *Колобок.* Русская народная сказка. Рисунки Ю. Васнецова. М.—Л., Детгиз, 1953.

[7] *Собака, кот, кошка и курочка.* Русская народная песенка. Рисунки Ю. Васнецова. Л., Детгиз, 1959.



и ничего у них не удержалось. Так вот достаточно ли у всех этого Богом данного? Не следует ли багаж детства обогащать?

Мне вот дают в издательстве текст. Я беру тот, который мне нравится. А бывает такой, что в нем нет сказки. Бывает, что он всего-то в четыре или даже в две строки, и сказку из них не сделаешь. А я ищу сказку.

Он, сказочный образ, создается из того багажа, из той впечатлительности детской. До сих пор бывает: увидишь какой-то предмет — камушек какой-нибудь — и вспомнишь камушек из детства. А у меня до сих пор эти образы перед глазами стоят.

Записал Вл. Глоцер

Выставки

Болонские ярмарки детской книги

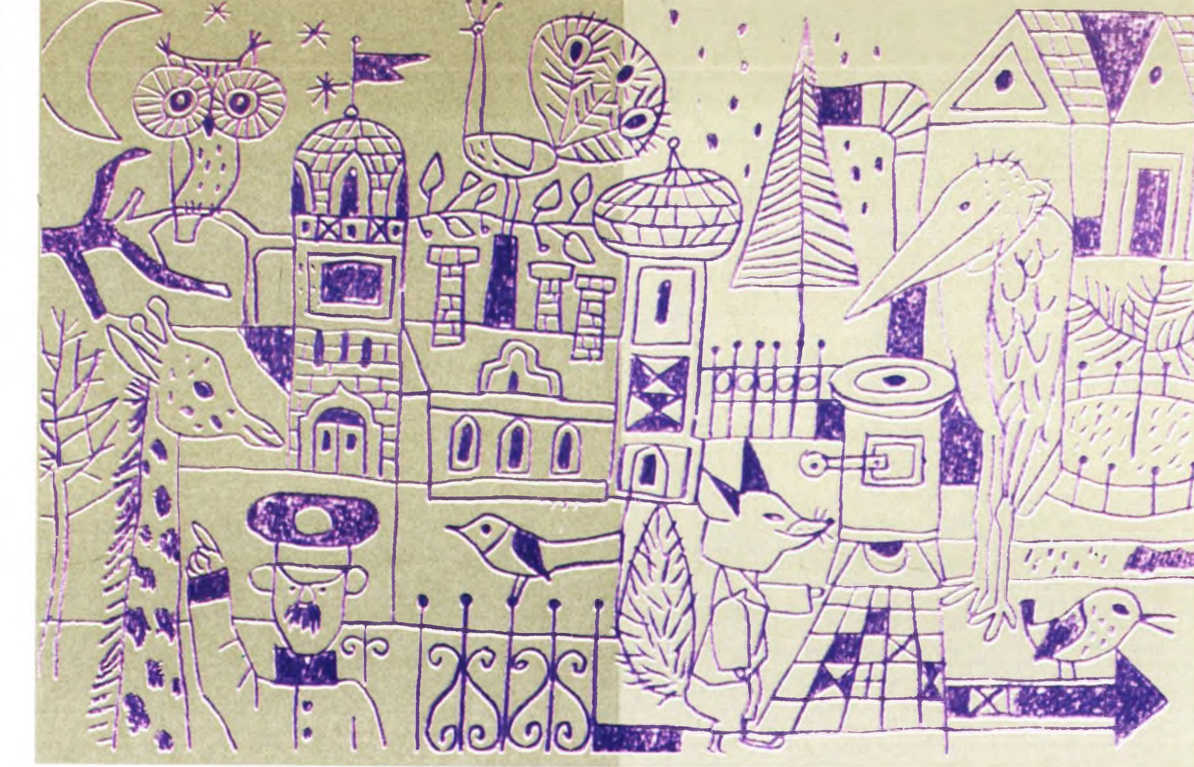
Удивительно быстро растет во всем мире интерес к иллюстрированной книге для детей. Его проявляют не только родители. Педагоги и библиотекари, коллекционеры и издатели многих стран увлечены нынче этой привлекательной отраслью современной книжной культуры. Спрос, естественно, рождает предложение. И сегодня в мировом издательском деле детская иллюстрированная книга занимает небывало значительное место.

Просматривая проспекты зарубежных издательств, выпускающих детскую литературу, теряешь счет бесконечным вариантам черных и цветных рисунков, хорошо отлакированным обложкам с яркими фотографиями, фотомонтажами, забавными эмблемами и издательскими марками. Сотни фрагментов иллюстраций, десятки факсимиле знаменитых иллюстраторов. Завлекательные названия книг на множестве языков, для всех возрастов; серии приключений, стихи, сказки, веселые истории зверей и кукол, ковбойские повести, энциклопедии, книги о космосе и об искусстве.

Пестрят заголовки, набранные то самыми современными, то подчеркнуто архаичными гарнитурами, или рисованные в духе солидной акцидентной графики начала века. Знаменитые и малоизвестные издательские фирмы Европы, Азии, Америки, специализированные



Эмблема на титульном листе. Каталог 5-й выставки оригиналов для детской книги в г. Болонья, Италия



К. Райх (Венгрия). Форзац. Мора Ференц. «Жирафы — трубочисты». «Móra Könyvkiadó», Budapest, 1969 (на венг. яз.)

издательства социалистических стран, уже завоевавшие свой мировой авторитет, — все спешат сообщить о своих новинках.

Почти каждый год современная иллюстрированная детская книга предстает на международных ярмарках в Лейпциге, Варшаве, Белграде, Софии, во Франкфурте-на-Майне, в Болонье, Ницце. Ничего подобного нельзя было и представить себе еще с десяток лет назад. Начиная с 1968 года Советский Союз принимает активное участие в наиболее регулярных и крупных международных ярмарках детской книги — в Болонье.

Суть всякой ярмарки заключена прежде всего в интересах коммерческого свойства. И болонские книжные стенды в течение четырех-пяти дней апреля действительно показывают товар лицом. Десятки американских, английских, французских, японских, итальянских, испанских издательств, фирмы США, Англии, ФРГ, Австрии, Голландии, Бельгии, Швейцарии, всех Скандинавских стран, Индии, европейских социалистических стран демонстрируют все лучшее, что выпущено для детей за год. В Болонье заключаются сделки на издания и переиздания, переводы и перепечатки, из рук в руки переходят буклеты и проспекты; издатели, редакторы и книготорговцы устанавливают новые и закрепляют старые деловые связи. Лучшие книги продаются.



С. Рункан (Румыния). Иллюстрация. Ион Крянге. «Сказка о свинье». Editura «Ion Creangă», Bucureşti, 1969 (на рум. яз.)



В. Клемке (ГДР). Переплет. Сборник народных сказок «Золотое яблоко». «Junge Welt», Berlin, 1968 (на нем. яз.)

Однако значение болонских ярмарок этим не исчерпывается. Они имеют особенность, отличную от всех других: с 1967 года широкий показ изданных книг сопровождается выставками новых, еще нигде не опубликованных оригиналов иллюстраций. Заинтересованные представители издательских фирм вводятся в курс последних новостей искусства иллюстрирования детской книги.

С 1971 года Автономное объединение болонских ярмарок издает богато иллюстрированный каталог, где каждый художник представлен одной-двумя репродукциями с наиболее характерных его произведений. Перелистывая это по сути своей рекламное издание, вы знакомитесь (разумеется, в миниатюре) с мировой панорамой современной иллюстрации для детей.

Болонские ярмарки детской книги имеют свои особые традиции. В то время как полиграфическое качество изданий оценивает компетентное жюри специалистов (в 1969 году в числе лучших изданий награждены изданные «Детской литературой» «Ладушки» с иллюстрациями Ю. Васнецова и «Детство» А. М. Горького с иллюстрациями Б. Дехтерева), вопрос о качестве художественной иллюстрации решают дети. Двести ребят, делегированных для этого школьниками города Болоньи, выбирают лучшего иллюстратора. Иногда показу иллюстраций и книг сопутствуют выставки детского

А. Вюрц (Венгрия). Иллюстрация. Шандор Петефи. «Витязь Янош». Móra Könyvkiadó, Budapest, 1967 (на венг. яз.)

З. Рыхлицкий (Польша). Иллюстрация. Г. Морцинек. «Удивительная история о разбойнике Ондрашке». «Nasza Księgarnia», Warszawa, 1968 (на польск. яз.)





творчества. В 1968 году в старинном палаццо дель По-деста, где располагалась ярмарка, была показана выставка рисунков детей города Харькова — побратима Болоньи.

За последние годы неизмеримо выросли масштабы болонских ярмарок, расширилось представительство стран и издательств и даже был построен новый современный ярмарочный квартал.

Скромные экспозиции, располагавшиеся когда-то на портативных щитах между стендами, полными книг, превратились во внушительные смотры новейших произведений мировой графики для детей. Возник, таким образом, еще один, наряду с братиславскими биеннале, важный аспект рассмотрения современного состояния иллюстрации в детской книге.

Если в Братиславе раз в два года международная художественная, писательская и педагогическая общественность рассматривает все лучшее из оригиналов и книг, изданных в мире за прошедшие два года или последние пять лет, — то в Болонье каждый год специалисты следят за всем только что появившимся в искусстве детской иллюстрации, независимо от того, найдет ли оно свою дальнейшую жизнь в книге. Коммерческие основы болонских ярмарок не снимают, а скорее, на-





Я. Станны (Польша). Иллюстрация. В. Лесьмян. «Приключения Синдбада-Морехода». «Czytelnik», Warszawa, 1965 (на польск. яз.)

Ю. Вилконь (Польша). Иллюстрация. У. Валентин. «Господин Минкепатт и его друзья». «Der Kinderbuchverlag», Berlin, 1968 (на нем. яз).

оборот, ставят на повестку дня насущные проблемы этого своеобразного искусства, которое теперь часто становится своего рода мерилом общего состояния книжной иллюстрации многих стран.

Поэтому выставки неопубликованных оригиналов на болонских ярмарках детской книги с каждым годом становятся все более представительными, вызывают живой интерес, рождают споры, выдвигают концепции и прогнозы развития мировой детской иллюстрации.

Разумеется, проблематика, волнующая издателей, художников и теоретиков Запада, во многом отлична от нашей. Принципиальные различия в издательском деле капиталистических и зарубежных социалистических стран определились уже давно. Еще раньше утвердилось на международной арене авангардное место Советского Союза с его высоким идейно-художествен-



Л. Остерс (Югославия). Обложка и иллюстрация к сказке «Стойкий оловянный солдатик». «Сказки Андерсена». «Mladinska Knjiga», Ljubljana, 1967 (на словен. яз.)

ным уровнем иллюстрации в детской книге, с ярко выраженным многонациональным характером искусства детской иллюстрации, с многообразием творческих индивидуальностей иллюстраторов и оригинальной художественной стилистикой их произведений. Последние десять—пятнадцать лет и для зарубежной детской иллюстрации стали временем активного формирования художественного лица национальных школ. Этот процесс до сих пор протекает весьма бурно во многих странах, и в тех, что обладают исторически сложившимися традициями иллюстрирования книг для детей, и в тех, которые, понимая огромное значение иллюстрированной детской книги в общей системе гуманистического и эстетического воспитания поколений, развивают это искусство, используя современный мировой опыт, и создают художественную детскую книгу почти заново. Чтобы показать широту этого современного движения к художественной детской книге, достаточно среди первых стран, богатых давними традициями, назвать, например, Великобританию, Германскую Демократическую Республику и Федеративную Республику Германии, Швейцарию, Италию, Францию. Среди вторых — такие государства, как США и Бразилия, Индия, Греция и Голландия, Дания, Скандинавские страны,





О. Янечек (Чехословакия). Иллюстрация. Хуан Рамон Хименес. «Stříbrák a já». «Státni Nakladatelstvi Dětské Knihy», Praha (на чеш. яз.)

В. Бомбова (Чехословакия). Иллюстрация. «Каменные каноэ». Индейские народные легенды. «Mladé letá», Bratislava, 1967 (на словац. яз.)

некоторые развивающиеся страны Африки и Австралия. Чрезвычайно интересны национальные варианты искусства детской иллюстрации в Чехословакии, Югославии, Венгрии и Болгарии.

Какую же картину являет собой современная панорама мировой детской иллюстрации на болонских книжных ярмарках и выставках неопубликованных иллюстраций?

Попытка сказать обо всем была сделана Беттиной Хюрлиманн — известным швейцарским исследователем-историком детской книги, писателем и издателем — во вступлении к иллюстрированному каталогу 5-й Болонской выставки[1] и неизбежно свелась к перечислению стран и художников.

Бесспорно, и такая информация важна. Она помогает хотя бы в общих чертах классифицировать основные географические точки расселения современной детской иллюстрации, дает представление о главных соотношениях между искусством, обладающим солидным историческим опытом, соответственной литературой и издательской базой, и искусством молодым, в новых и часто нелегких условиях создающим современный национальный облик книги для детей.

Однако этого мало. Чем быстрее и активнее развивается вширь искусство иллюстрации детской книги, тем важнее знать его глубинные источники, видеть и учитывать те направления и течения, которые постоянно возникают, развиваются и оказывают влияние на близкие и далекие школы.

Оговоримся заранее, что современное состояние и опыт советской детской книги нами здесь не анализируются. Экспозиции советских неизданных иллюстраций для детей на болонских смотрах организуются Союзом художников СССР и представляют, как правило, мастеров детской книги из многих наших союзных республик. Они показывают, что национальное своеобразие творчества советских иллюстраторов детской книги развивается в едином русле реалистической

[1] Illustratori di libri per ragazzi 5' mostra Bologna 1/4 aprile (B. Hürlimann, Panorama mondiale del illustrato per l'infanzia).

П. Нуссбаумер (Швейцария). Титульный лист и иллюстрация. Беттина Хюрлиманн. «Сын Телля». Atlantis Verlag, Zürich, 1965 (на нем. яз.)





иллюстрации, а формирование нового художественного языка идет в поисках дальнейшего расширения специфической для детской книги образно-поэтической структуры. Эти особенности советской детской иллюстрации объективно отражают характерные черты современного этапа ее развития, и нужно сказать, что зарубежные специалисты во время встреч и дискуссий на болонских ярмарках весьма высоко оценивают творческие результаты мастеров советской книги для детей.

В зарубежной детской иллюстрации так же, как и в советском искусстве детской книги, в течение последнего десятилетия наблюдается все более тесное соприкосновение с большим изобразительным искусством, с общей художественной культурой современности.

Мощное развитие полиграфической промышленности в капиталистических странах после второй мировой войны, издательский бум, охвативший в свое время Европу и Америку, породили еще один оригинальный вид производства: книжную индустрию для детей. Этот Молох требовал жертв в невиданных масштабах. Тысячами и миллионами потекла в его пасть массовая литература для всех возрастов — приключения, ковбойские серии, комиксы, мультипликации. Среди этого хорошо отлакированного богатства собственно художественная литература занимала разве что место бедной родственницы, а художественная иллюстрация робко следовала за ней.

Но пришло время, и положение изменилось. В конце концов суррогат литературы и графики перестал удов-



Э. *Лудзати* (Италия). Разворот. Э. Лудзати. «Тарантелла Пульчинеллы». «Emme Edizioni», Venezia (на итал. яз.)

летворять растущего потребителя. Комикс — этот вездесущий, преуспевающий жанр — космополит, успевший отпраздновать свой двадцатилетний юбилей, начал постепенно сдавать позиции. Даже мультипликация — графическое детское эсперанто — готова сникнуть, после того как стало ясно, что уникальное обаяние Уолта Диснея повторить нельзя, а современная продукция его последователей и подражателей годится в лучшем случае как привычная приправа к эстетической пище ребенка.

Как бы ни были дешевы веселые истории с Чарльзом Спарки Брауном или Шульцем, с чадами и домочадцами, собаками, кошками — и они надоедают, а тут еще телевидение услужливо с доставкой на дом дублирует каждый день приключения все тех же самых героев, их тетушек, тещ и детишек, так что нет нужды бегать за очередным выпуском комикса в ближайшую мелочную лавку. Появляется тяга к настоящей литературе, к настоящему герою, к настоящей художественной иллюстрации. Извлекаются на свет божий сказки Ганса Христиана Андерсена, Шарля Перро и братьев Гримм, издаются в детских переложениях классики мировой литературы, собираются и обрабатываются народные колыбельные песенки, сказки, предания и эпос народов из отдаленнейших уголков мира, вновь занимает в детском чтении свое законное место бессмертный Пиноккио.

Однако одно лишь обращение к прошлому не в состоянии утолить голод на современного героя. С быстротой молнии переводятся и издаются во многих странах книги крупнейших детских писателей наших дней, таких, например, как Джанни Родари, Астрид Линдгрен и Пьер Гамарра.

Наконец, многие крупные художники капиталистического Запада начинают сами писать и иллюстрировать детские книги.

Мрачные прогнозы теоретиков, предрекающих гибель иллюстрации вообще, доказательнейшим образом опровергаются прежде всего детской художественной книгой. Если угодно, она становится своего рода прибежищем иллюстрации. Приход больших мастеров живописи, графики и декоративно-прикладного искусства в детскую иллюстрацию капиталистического мира становится характерной чертой времени. Достаточно назвать хотя бы такие две яркие для зарубежной детской книги фигуры, как Лео Лиони (США) и Эмануэле Лудзати (Италия). Оба они — авторы и иллюстраторы книг для детей, награжденных высокими премиями





А. Лонгони (Италия). Иллюстрации. «Каменотёс». Старинная японская легенда. «Emme Edizioni», Venezia, 1970 (на итал. яз.)

братиславских биеннале. Оба — художники широкого профиля, одновременно работающие в монументальной и станковой живописи, графике, театрально-декорационном искусстве и дизайне. Таков же Иб Спанг Олсен (Дания), награжденный в 1972 году Золотой медалью Ганса Христиана Андерсена. Это известный в Европе живописец и график, отдавший дань увлечению скульптурой и декоративным искусством. В иллюстрации детской книги работают многие выдающиеся мастера искусства социалистических стран. Достаточно назвать Альбина Бруновского (ЧССР), не менее известного своей живописью, чем графикой; Яноша Кашша — одну из крупнейших фигур современной венгерской иллюстрации; Вернера Клемке (ГДР); польского живописца Анджея Струмилло, таких мастеров болгарской живописи, как Стоян Венев или Иван Кирков и многих других.

Не только этот пример, но и многие другие еще раз подтверждают неудержимый процесс слияния иллюстрации в детской книге с общим потоком современного искусства — изобразительного и декоративного. Высокие репродукционные возможности современной полиграфии открыли для детской книги новую эру цвета. Декоративность и «цветность» стали чуть ли не главным качеством детской иллюстрации конца шестидесятых годов, характерным почти для всех стран и всех континентов. В цветной иллюстрации можно найти и полный разрыв с архитектонической системой, с конструкцией книги, с ее специфической графической природой. Можно увидеть и тактичное пользова-

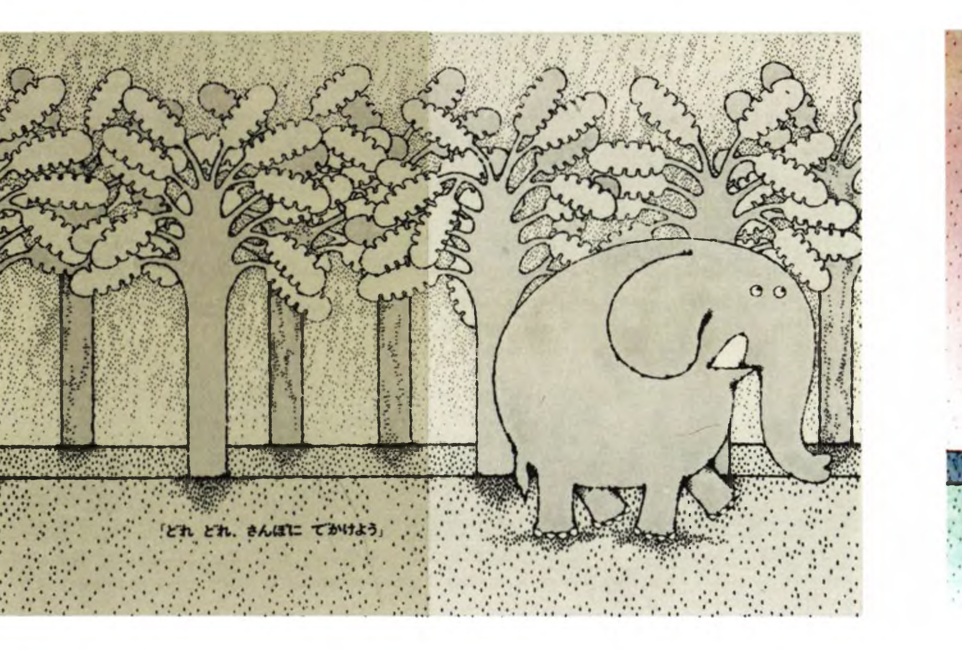
Ф. Костантини (Италия). Разворот. В. Маяковский. «Конь-огонь». «Emme Edizioni», Venezia, 1969 (на итал. яз.)

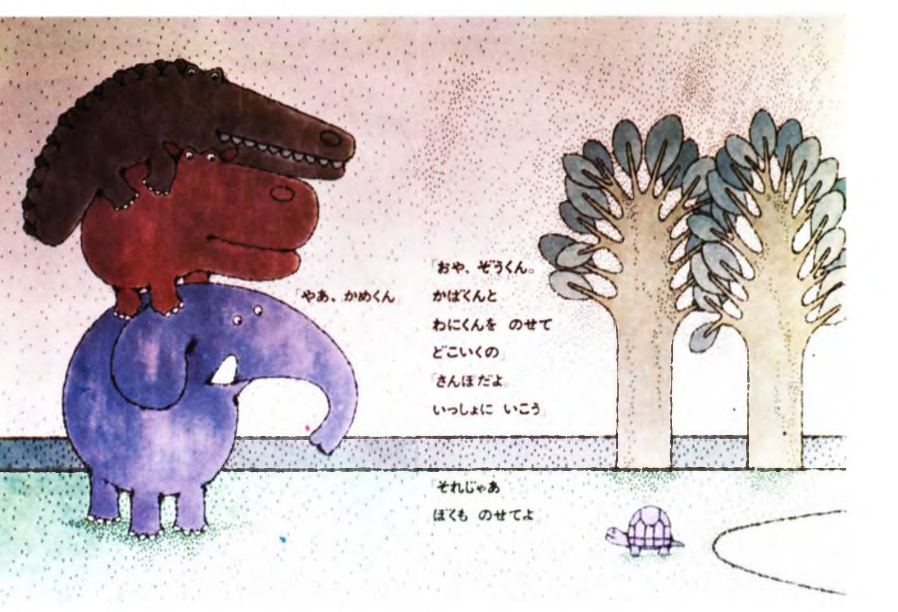
ние цветом в сочетании живописи с графикой, с рисунком. Некоторые иллюстраторы применяют почти все новейшие средства выражения вплоть до коллажа и элементов оп-арта. Все они так или иначе вмещаются в общий декоративный характер иллюстрации. Наряду с этим в детскую иллюстрацию Запада проникает и сюрреализм, и элементы экспрессионизма. С большой охотой используется разного рода стилизация — под народное искусство, под детский рисунок, под искусство древних цивилизаций.

Прогрессивные издатели Италии, Швейцарии, Франции, Великобритании готовы идти на риск. Они нарушают традиции и противопоставляют себя устоявшимся вкусам, открывая двери художникам, чье творчество не укладывается в рамки привычной благопристойности жанра. Чаще всего они натыкаются на угрюмое молчание педагогов и на недоверие родителей, хотя реакция детей заставляет продолжать эксперимент. Риск, увы, оправдывает себя далеко не во всех случаях: вместе с яркими, глубоко выношенными произведениями, крепко спаянными с литературной тканью, построенными на конкретной и живой образной основе, в детскую книгу готов хлынуть поток второсортного оформительства, декоративного штампа, скорее модного, чем современного по существу. В пылу увлечения выразительными возможностями современного искусства и полиграфии многие забывают о ребенке, о том, что иллюстрация в детской книге должна быть зрительно ясной, должна о чем-то рассказывать, чему-то учить . . .

Надо сказать, что натурализм и ремесленничество имеют в зарубежной книге не меньшее распространение, чем модернистское стилизаторство различного толка. Ясность и простота, пусть мнимые, часто оказываются более прибыльными, чем сомнительная сложность. Но кое-кто начинает понимать, что будущее не за этим, что надо искать пути обновления книги для детей, иначе ее заглушат другие средства аудиовизуальной информации.

Итальянские издатели, художники и теоретики, фактические хозяева болонских ярмарок, взирают на внешний блеск мировой мозаики иллюстраций с закон-





Х. Накано (Япония). Страницы книги. «Счастливый слон». Published by Fukuinkan-Shoten, Tokyo (на япон. яз.)

ной тревогой. Недаром Антонио Фаэти с грустью вспоминает давно забытых итальянских иллюстраторов: они создали незабываемые образы людей из народа, рисовали судьбы героев литературы. Уго Фонтана — крупнейший из современных художников итальянской детской книги — недвусмысленно утверждает, что истинный иллюстратор не украшатель книги в коммерческих интересах издателя, а трудолюбивый исследователь литературных недр, добытчик художественных образов в интересах ребенка.

Конечно, болонские выставки оригиналов не в силах избежать некоторой стихийности участия художников: ведь почти каждый может стать их экспонентом, получив это право за определенное количество лир... Вероятно, поэтому так велико число молодых участников выставок.

Многим иллюстраторам от 20 до 24 лет. Возраст в конечном счете не основной показатель художественного качества иллюстрации, хотя, если речь идет о серьезном искусстве для детей, здесь прежде всего, как мы знаем, необходимы ответственность и опыт, а они не всегда оказываются привилегией юности. В стихийности общей картины выставок в Болонье можно, однако, проследить одну прочную закономерность: высокое художественное мастерство обнаруживает себя там, где иллюстрация связана с большой литературой, и там, где она рождается не по прихоти случайного заказчика, а входит в продуманную издательскую си-



К. Камбье **(Франция). Разворот. Мартин Годилл. «Кокетка Бриджитт». (Серия «Мама рассказывает»). Éditions Pierre Tiské, Paris, 1969 (на франц. яз.)**

стему, отвечающую ясным общегосударственным задачам воспитания детей.

Наиболее выразительно эта система выступает в детской иллюстрации стран социализма. Но здесь каждая из национальных школ — тема для отдельной статьи. Поначалу наши выступления на болонских выставках рождали недоверие некоторой части советских художников. Приходилось слышать: к чему эти выставки, если они длятся всего пять дней и если советский зритель почти никогда не видит их? С каждым годом число недоверчивых уменьшается — настолько велик резонанс советских разделов болонских экспозиций в зарубежных странах. И неудивительно: ведь именно советская иллюстрация детской книги, участвуя в этих мировых форумах с последовательным и неизменным успехом, призвана отстаивать гуманистические основы и высокий художественный уровень современного искусства для детей.

Э. Ганкина





Ю. Васнецов (СССР). Иллюстрации. «Ладушки». Сборник русских народных сказок. М., «Детская литература», 1969

Заметки о книгах

Владимир Алексеевич Милашевский и его «Пиквикский клуб»

Используя известное выражение, звездным часом художника Милашевского можно было бы назвать те несколько месяцев 1932 года, в течение которых он создал цикл иллюстраций к «Посмертным запискам Пиквикского клуба» — одно из лучших своих произведений и, несомненно, одну из ярких удач советской книжной графики тех лет, весьма не бедных достижениями в этой области.

Вообще начало тридцатых годов было для Владимира Алексеевича Милашевского счастливым временем. Только что прошли выставки группы «13», организованные при его активном участии[1], зафиксировавшие обретение им вполне сложившегося индивидуального стиля в рисунке и акварельной живописи; появился ряд проиллюстрированных им изданий, где определились основные особенности его книжной графики. Художник вступил в период своего творческого расцвета, к кульминационным точкам которого и принадлежал «Пиквикский клуб».

Книжная графика в творчестве Милашевского (так же, как было и у ряда других мастеров из группы «13» — Т. Мавриной, Н. Кузьмина, Д. Дарана) всегда занимала немалое место.

Сейчас его и вовсе знают главным образом по иллюстрированным изданиям сказок. Занимательную, ярко зрелищную интерпретацию получили у него пушкинские «Балда» и «Салтан», «Конек-Горбунок» П. Ершова, фольклорные «Пойди туда — не знаю куда», «Синяя свита наизнанку сшита» и другие. Украшенные красочными картинками, в которых экспансивный рассказ расцвечивается пестрым изобилием деталей, эти книжки снова и снова переиздаются массовыми тиражами и находят признание не только у малоискушенной публики: «Конек-Горбунок», выпущенный Гослитиздатом в оформлении и с иллюстрациями Милашевского, был на всесоюзном конкурсе причислен к лучшим книгам 1958 года. Однако представление об иллюстраторе-сказочнике, укоренившись, заслонило Милашевского, каким его знали в двадцатых—тридцатых годах, когда он — талантливый рисовальщик и акварелист — интенсивно и успешно работал в станковой графике, а также занимался иллюстрированием «взрослой» литературы, где выступил одним из первооткрывателей новой, советской темы.

К своему «Пиквику» он шел долго.

Первые шаги на поприще книжной графики были сделаны в самом начале двадцатых годов рисунками к книге Н. Евреинова «Что такое театр» (1921), неискусными, решительно ничем не обещавшими будущего Милашевского. Творческое самоопределение, поиски собственного пути растянулись на ряд лет, и только к концу десятилетия он пришел, сформировав свой стиль и почерк. Причем, хотя в эти годы он много сотрудничал в издательствах (в ГИЗе, «Молодой гвардии» и других), новые способы рисования, вернее сказать, новые формы художественного мышления вырабатывались и опробовались им прежде всего в вещах станковых: в псковских (1921) и ленинградских (1923—1924) акварелях, писаных свободно и широко, в выполненных своеобразным приемом — палочкой (спичкой), обмокнутой в тушь — темпераментных пейзажах Сердобска, Бердянска, Подмосковья (1926—1928) он овладевал той бравурной техникой, набросочно-импровизационной манерой рисунка, которую затем переносил и в свою книжную графику.

По мере становления художника оформлялись его взгляды, суммирующие и обосновывающие собственную творческую практику. Вместе со своими товарищами по группе «13» он отвергал любые предустановленные догмы, академического ли, «левого» ли толка; чурался ксилографии, которая в то время занимала господствующее положение в нашей книжной графике, — ее рационализм, строгая логика и затрудненность творческого процесса ему всегда были чужды. И в работе с натуры, и в книге он всецело был предан (и хранил верность еще долго после того, как группа прекратила свое существование) культивировавшемуся в кругу «13» свободному рисунку.

В качестве исходных посылок последнего Милашевский выдвинул понятия «темпа» рисунка, его «одномоментности» и «необратимости». Рисунок, утверждал Милашевский, должен быть исполнен от первого штриха до последнего в одном темпе и ритме — в том же темпе и ритме, в каком мчится жизнь, застигнутая художником на бегу. Такой рисунок, даже натурный, — всегда экспромт, и как экспромт обязан быть мгновенным. Он возникает на бумаге сразу, единым порывом, не может быть ни предварительно срепетирован, ни доработан потом, то и другое неминуемо лишит его выразительной силы, эмоционального накала. Художественный импульс должен проходить путь от восприятия до воплощения молниеносно, и скорость движения карандаша или кисти надо не затушевывать, а, напротив, заострять, подчеркивать. Такой способ рисования требует от рисовальщика особого волевого усилия, нервной напряженности, снайперского глаза и верной руки. Эффект держится на смелости и быстроте. Любое движение руки бесповоротно. Если что-то не удалось, приходится весь рисунок с начала до конца делать заново — поправок быть не должно. Робости и колебаний не терпит, долгих раздумий и прикидок не допускает эта манера, способная зато адекватно отразить и неповторимость запечатлеваемого момента, и мимолетность эмоционального

[1] О месте Милашевского в кругу «13» и его влиянии на эту группу см.: *Кузьмин Н.* Мои встречи с Милашевским. — «Искусство», 1969, № 12.

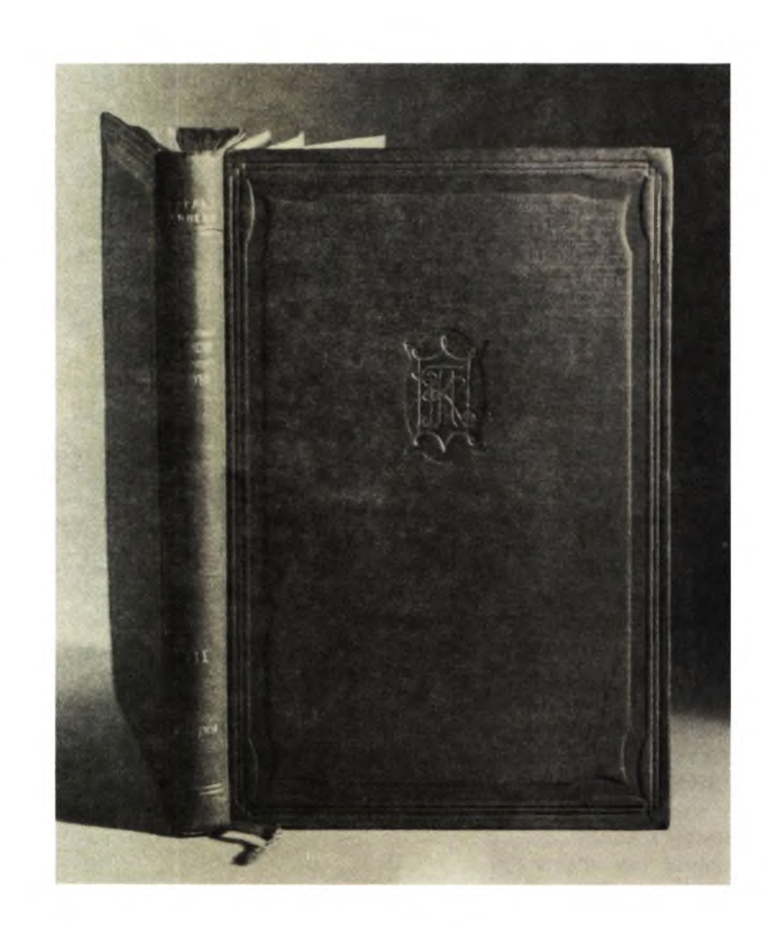
состояния художника. Подобный подход в истории искусства не нов, рисунки Рембрандта, Тьеполо или Репина тому подтверждение, но только XX век осмысляет эту стремительность восприятия, раскованность манеры, дерзкую обнаженность приема в качестве одного из важных факторов эстетического воздействия: когда линия и штрих словно бы вот-вот, только что, на наших глазах выбежали из-под рисующей руки, они сохраняют особый, не поддающийся имитации тембр, в котором продолжает биться пульс художника, живет его волнение, — рисунок приобретает исключительную впечатляющую силу, или, по выражению самого Милашевского, «некую радиоактивность, вызывающую встречные нервные токи и ответное сердцебиение зрителя»[1].

От этих принципов (во многом разделяемых и другими мастерами из круга «13») художник отталкивается и в своей книжной графике начала тридцатых годов. Здесь также, маскируя вложенный труд, царит легкость и непринужденность манеры и еще нет той перегрузки подробностями и избыточной повествовательности, какая возобладает в позднейших иллюстрациях. Стиль вольной импровизации и внушаемое им ощущение аутентичности оказываются особенно кстати при обращении к новым произведениям советской литературы, поднимающим большую современную тему («Кара-Бугаз» К. Паустовского, «Севастополь» А. Малышкина, «Страница большой книги» Л. Аргутинской, «Тринадцатый караван» М. Лоскутова и др.)

В «Беге» П. Скосырева (1930) и «Москве» А. Жарова (1933) и вовсе на правах иллюстраций помещены доподлинные натурные зарисовки, сделанные на улицах, бульварах, площадях Москвы, в торопливом потоке прохожих. Это, может быть, случай крайний, однако, скажем, и в «Странице большой книги» (1932) рисунки, свободно разбросанные по тексту, кажутся тоже беглыми набросками с натуры, хотя на самом деле целиком рождены воображением художника.

Сюита рисунков к «Пиквикскому клубу», сохраняя ту же стилистику, модифицирует ее, углубляет и обогащает. С «Пиквиком» художник вступил в новую, более высокую фазу своего творческого развития.

Иллюстрации к роману Диккенса заказало Милашевскому весной 1932 года издательство «Academia» (художественный редактор М. Сокольников). Заказ был связан с намерением этого издательства приступить, как оно декларировало, «к выпуску специальных люкс-изданий — особых художественных книг, в которых высокое качество полиграфического оформления должно передать лучшие достижения советской графики»[2]. Хотя намеченная тогда из-



Переплет. Ч. Диккенс. «Посмертные записки Пиквикского клуба». М., «Academia», 1933

[1] Высказывания В. А. Милашевского цитируются по его рукописям и письмам разных лет, находящимся в распоряжении автора настоящей статьи.

[2] *Сокольников М. П.* Парад советской графики. Новые издания «Academia». — «Вечерняя Москва», 1933, 11 мая.

В. Милашевский. Фронтиспис к 1-му т. Ч. Диккенс. «Посмертные записки Пиквикского клуба». М., «Academia», 1933. Акварель, тушь, перо

К стр. 164—165. В. Милашевский. Иллюстрации к I и II главам. Ч. Диккенс. «Посмертные записки Пиквикского клуба». М., «Academia», 1933. Сепия, кисть, тушь, перо

дательством программа была в итоге реализована далеко не полностью, советское книжное искусство многим обязано этому начинанию: среди прочего, такими значительными произведениями, как «Евгений Онегин» в иллюстрациях Н. Кузьмина, автолитографии М. Родионова к «Холстомеру» и А. Самохвалова к «Истории одного города», гравюры П. Староносова к «Сказкам Северного края», рисунки Н. Альтмана к гоголевским «Петербургским повестям»; оно же послужило толчком к созданию Д. Шмариновым иллюстраций к «Преступлению и наказанию» и С. Герасимовым — к «Кому на Руси жить хорошо». Вот круг явлений, в контексте которого надлежит рассматривать «Посмертные записки Пиквикского клуба», вышедшие двумя томами[1] в следующем, 1933 году и утвердившие место Милашевского в первом ряду мастеров советской книжной иллюстрации.

Иллюстрировать литературное произведение, тем более такое объемное, многослойное, с нескончаемой галереей персонажей, изобилующее сюжетными перипетиями, картинами жизни былых времен, можно по-разному.

Как-то, говоря о «Евгении Онегине», В. Шкловский заметил: «Один остроумный художник (Владимир Милашевский) предлагает иллюстрировать в этом романе главным образом отступления («ножки», например) . . .»[2] Милашевскому не привелось создать рисунки к пушкинскому роману в стихах (это сделал, как известно, много лет спустя Н. Кузьмин), но не о том сейчас речь. В высказывании, переданном его другом тех лет, зафиксировано тяготение к иллюстрированию не обычному, прямому, а ассоциативному, к ходам, чем-то парадоксальным. Так, в упоминавшемся уже «Беге» П. Скосырева в книгу неожиданно вторгаются натурные зарисовки Москвы. Имея лишь некоторое сюжетное обоснование (это — уголки города, где живет или появляется герой книги), они однако же вступают в активное взаимодействие с текстом: не только позволяют наглядно представить, где и когда происходит рассказываемое, но и создают ощущение его доподлинности, сиюминутности. В отличие от них совсем внесюжетны и даже как будто обратны по смысловой функции изящные заставки к «Сочинениям» Ф. Гвиччардини (1934): остроумно транспонировав хрестоматийные мотивы ренессансной живописи, художник словно бы преподносит читателю черты отдаленной эпохи преломленными сквозь ироническое восприятие человека двадцатого столетия.

Рисунки к «Пиквику» соединяют в себе оба аспекта: в них есть, с одной стороны, ощущение живых, на лету схваченных впечатлений, с другой — ироничное и потому несколько отстраняющее, устанавливающее дистанцию отношение художника к объектам этих впечатлений. При этом происходит решительное упрочение сюжетной связи с иллюстрируемым текстом. Художник следует за писателем, придерживаясь нити повествования, откликаясь на многие узловые моменты фабулы, обращаясь к эпизодам самого различного эмоционального звучания — комичным, лирическим, драматичным. И что важнее всего — он отражает не просто канву литературного сюжета, а гораздо большее — образный мир, атмосферу романа, его тональность.

Подобно тому, как на фронтисписе первого тома почтенный м-р Пиквик, эсквайр, изображенный созерцающим окрестности Рочестера, выступает на фоне красочной панорамы с башнями замка и ветряными мельницами вдали, с рыбачьими лодками, бороздящими воды реки, с фигурками рыболовов и купальщиков, копошащихся на ближнем берегу, — так и во всем цикле рисунков симпатичному толстенькому джентльмену в очках и плоской шляпе, панталонах в обтяжку и знаменитых гетрах сопутствует широко взятый и динамично очерченный фон, плотно насыщенный подробностями времени, места, обстановки действия.

Фон, надо сказать, не только пейзажный. Вслед за Диккенсом Милашевский с разных сторон живописует облик «доброй старой Англии», не скупясь на света и тени, чтобы сделать ее портрет достаточно рельефным. Он ведет читателя в портовые трущобы и в уютные помещичьи усадьбы. В гостеприимную Менор-Фарм на идиллические святки под веткой омелы и в кошмарный муравейник долговой тюрьмы Флит. На провинциальный бал, устроенный с благотворительной целью, и в грязную контору крючкотворов-стряпчих . . .

И повсюду в этих сценках, отмеченных превосходным знанием эпохи, быта и нравов, кипит жизнь. Они густо населены бессчетными персонажами второго и третьего плана, которые — пусть иной раз самые эпизодические — бывают наделены каждый своей партией в общем хоре: автору иллюстраций оказывается достаточно одной-двух метких черточек, чтобы мимолетно, но остро, чаще всего с оттенком гротеска, охарактеризовать старого судейского волка сарджента Снабина, компанию чванливых лакеев на пирушке в зеленной лавке или молодых аристократов-вертопрахов и чопорных старых леди за карточной игрой в Бате. Художник вовсе не старается близко знакомить нас с ними, торопливо-подвижные фигурки не предназначены для пристального и подробного разглядывания, и тем не менее их роль никак не укладывается в понятие стаффажа — напротив, они словно бы ничего не имеют против того, чтобы взять на себя немалую долю образной нагрузки.

Право же, начинает казаться, что эти персонажи, как и в целом «фон», завладели всей полнотой интересов ху-

[1] Дополнительным, третьим, томом издательство выпустило комментарии к роману.

[2] *Шкловский В.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг., 1921, с. 39.






Staut xx

В. Милашевский. Иллюстрация к XXX главе. Ч. Диккенс. «Посмертные записки Пиквикского клуба». М., «Academia», 1933. Сепия, кисть, тушь, перо

К стр. 168—169. *В. Милашевский.* Иллюстрации к XXXVI и XXXVII главам. Ч. Диккенс. «Посмертные записки Пиквикского клуба». М., «Academia», 1933. Сепия, кисть, тушь, перо

дожника. Во всяком случае, увлекли его куда сильнее, чем главные герои. Последним как раз не очень повезло.

За одним исключением. Фигура самого председателя достославного клуба, давшего название роману, удалась Милашевскому, думается, гораздо больше, чем первым прижизненным иллюстраторам Диккенса. Вместо глуповатого и суетливого, мало располагающего к себе человечка, шаржированно обрисованного Р. Сеймуром и Физом, у Милашевского Пиквик — большой ребенок, существо милое, простодушное, слегка чудаковатое, но преисполненное доброты и неистребимого жизнелюбия. Удивительное дело: наш художник сумел лучше, вернее почувствовать Пиквика таким, каким его написал Диккенс, нежели его соотечественники и современники.

Но тут же, в отличие от Пиквика, совсем не получился у Милашевского Джингль, затерялись в толпе, будучи недостаточно индивидуализированы, Уинкль, Тапмен и Снодграс, куда-то пропал еще ряд немаловажных персонажей.

Как же так, в чем тут дело?

Прежде всего надо сказать, что подобное преобладание «фона» над героями было свойственно тогда не одному Милашевскому. До известной степени оно связано с общей тенденцией, которая наблюдалась в те годы у многих иллюстраторов и была афористически сформулирована словами: «. . . Главное в событиях, а не в лицах»[1]. Нет, конечно, это не значит, что все пустились изображать «события», а не «лица». Но в период, когда наша книжная иллюстрация в целом еще только начинала нащупывать пути к сосредоточенной, углубленной разработке образа человека, она, достигая высокого мастерства в передаче атмосферы, обстоятельств событий, общего эмоционального состояния, и впрямь зачастую свободно обходилась без сколько-нибудь конкретных, развернутых характеристик героев (вспомним, к примеру, «В огне» А. Дейнеки, «Манон Леско» В. Конашевича), ограничивалась интерпретацией весьма импрессионистичной («Консуэло» В. Бехтеева, «Шагреневая кожа» А. Кравченко) или однопланово-гротескной («Мюнхгаузен» Д. Митрохина). Что, как видно хотя бы из названных примеров, не мешало многим ее созданиям быть шедеврами, — просто время кибриковского «Кола» или шмариновского Достоевского еще не подошло.

Вот и Милашевский. Несмотря на отдельные удачные попытки вынести на иллюстрационную полосу крупный план литературного персонажа (в рисунках к «Городку Окурову», понравившихся самому Горькому, к «Странице большой книги»); несмотря на его позднейшие заверения: «Я не представляю себе иллюстраций без остро нарисованных характеристик» (если бы высказывания художников всегда совпадали с их практикой!), — несмотря на все это, он в общем оставался в русле все той же тенденции. Заостренная беглость, мимолетность обрисовки его персонажей — явление исторически того же порядка, того же уровня условности, что и однозначность трагических марионеток Дейнеки или поэтичная зыбкость бехтеевских призраков романтического прошлого.

Дело, однако, не только в этом.

Еще одну особенность замечаешь, когда рассматриваешь пиквикскую серию иллюстраций в целом: ее неполноту по отношению к сюжету книги, недостаточную последовательность — если не вообще отсутствие — продуманного плана, сквозного сценария. При том, что количество иллюстраций не так уж мало[2], они проходят мимо целого ряда опорных пунктов фабулы, и, хотя последняя в общем прослежена, все же оказываются упущенными некоторые существенные моменты содержания, даже очень выигрышные для художника (например, сцена суда, где насмешливому остроумию Милашевского как раз и разгуляться бы), зато присутствуют эпизоды проходные, вовсе не обязательные. И это, конечно, не может быть объяснено какими-то случайными промахами или краткостью срока создания серии (три с небольшим месяца).

Объяснение в другом: речь должна идти о естественных и неизбежных издержках творческого метода, который откровенно не склонен доискиваться чего-либо путем аналитических размышлений, а живет порывами вдохновения, всецело полагается на интуицию. «Мне хотелось войти в общение с читателем-другом, человеком равных со мной взглядов, ощущений, культуры. Он поймет меня с полуслова. Как будто я прочел страницу и под ее влиянием делаю запись возникших образов-впечатлений того мира, в который меня ввел писатель. Тут — импровизация, и важна мгновенность этой импровизации». Приведенными словами Милашевский поясняет свой творческий процесс, который у него, художника ярко выраженного стихийно-эмоционального склада, импульсивного и темпераментного, протекает в неизмеримо большей степени интуитивно, нежели рационально-осознанно. Редко когда с такой наглядностью, как в случае Милашевского, оправдывается ходячее присловье относительно недостатков, являющихся прямым продолжением достоинств. Ибо совершенно очевидно, что в интуитивной природе его творческого метода — и сильная, и уязвимая его сторона. Вникать, анализировать он не хочет, да, пожалуй, и не умеет; угадывает же — метко, порой блестяще до пронзительности. Потому преуспевает тогда и постольку, когда и поскольку ему удается совпасть с писателем в чем-то кардинальном, определяю-

[1] Сказано Н. Алексеевым в связи с его работой над иллюстрациями к «Городам и годам» К. Федина. — В кн.: Н. В. Алексеев. 1894—1934. Сборник памяти художника. Л., «Советский писатель», 1936, с. 101.

[2] В обоих томах — 37 иллюстраций, сверх того в каждом томе цветной фронтиспис, заставка, рисунок на суперобложке. (Оригиналы хранятся в фондах ГЛМ в Москве, варианты — у В. А. Милашевского и в некоторых частных коллекциях.)







щем, отозваться (тем специальным шестым или десятым чувством, без которого художнику вообще нечего делать в книге) на некую важную суть, изюминку, душу литературного произведения.

Так получилось с «Пиквикским клубом».

Когда стараешься разобраться, что представляет собой созданный художником мир, и, сопоставляя его с миром писателя, выясняешь, что́ автору иллюстраций удалось, а где он не совладал с материалом, становится очевидным: Милашевский использовал лишь часть даваемых Диккенсом возможностей. Это не весь Диккенс. Но это подлинный Диккенс. То, что мы находим в рисунках Милашевского (и что выше было названо, сознаемся, весьма неточным словом «фон»), — отнюдь не периферия содержания романа, а его существеннейший пласт, воплощенный с полнокровной жизненной убедительностью, щедрой и веселой фантазией, истинно диккенсовским сочетанием добродушно-подтрунивающего юмора и едкого сарказма. Недаром их горячо приняли на родине Пиквика: при своем появлении в 1934 году на выставке советской графики в Лондоне рисунки Милашевского привели в восхищение англичан, которые единодушно отмечали их поразительную верность духу литературного оригинала.

Конечно же, в них масса привлекательного. Отзывчивый и доброжелательный читатель-друг, какого призывает себе в собеседники Милашевский, готов оценить и это согласие рисунков с иллюстрируемым романом, и все то, в чем так ярко выступает личность самого художника. «Иллюстратор, — замечает Милашевский, — как пианист, исполняющий Листа, Шопена, Скрябина. Лист должен быть Листом, Шопен Шопеном, но личность-то пианиста присутствует!» Нам не может не импонировать, как легко, буквально играючи, с острым чувством исторического и местного колорита воссоздает художник черты эпохи, одновременно избегая соблазнов стилизации и уклоняясь от обстоятельного бытописательства. (Хоть мы и отдаем себе отчет в том, что порой быть несколько пристальнее к этой стороне ему все же не помешало бы.) Мы радуемся той интонации живой, непринужденной беседы, какую несет в себе сама графическая ткань рисунков, трепетно-подвижная, с богатством живописно-тональных эффектов, рождаемых сочными затеками сепии, поверх которых прихотливо резвится тонкая перовая линия. (Хотя и сетуем на недостаточную полиграфичность этих оригиналов: иллюстрации пришлось воспроизводить способом меццо-тинто, как тогда называли глубокую печать, и давать вклейками, заведомо обреченными попадать не в те места текста, куда надо, что сделало само издание, с точки зрения современной эстетики книги, весьма архаичным.) Мы поддаемся очарованию увлекательного графического рассказа, даже если тут же слегка улыбаемся подкупающе откровенной браваде художника, словно бы щеголяющего своим умением — впрочем, действительно незаурядным — изобретательно разыграть сложную мизансцену, насытить быстрым развитием действия композицию, построенную всякий раз остроумно и неожиданно, мимоходом пустить остро выразительную деталь. (Хотя не перестаем думать о том, что и в пределах этой системы можно было бы пойти больше вглубь.)

Иллюстрациям Милашевского к «Пиквикскому клубу» — более сорока лет от роду. Целая человеческая жизнь. Не раз за это время менялись, иногда полярно, вкусы, представления, критерии в сфере книжной графики. Однако, обращаясь теперь к этой давней работе художника, мы руководствуемся не любопытством историков-архивариусов, а вполне сегодняшним интересом: перед нами явление живого искусства, которое не просто сохраняет свою историческую ценность, но и звучит по сей день свежо, остро, сильно. А кое в чем и поучительно.

Вот бы их переиздать, скажем, в «Библиотеке всемирной литературы»!

Б. Сурис

Переводы

Ян Чихольд

Свободные от произвола соотношения размеров книжной страницы и наборной полосы

От переводчика

Небольшой трактат Яна Чихольда «Willkürfreie Maßverhältnisse der Buchseite und des Satzspiegels» впервые был опубликован в 1962 году в Базеле (Швейцария) и полностью перепеч' тан в Типографском приложении к «Der Druckspiegel» в 1964 году («Der Druckspiegel», Typographische Beilage 7a/1964, Rottenburg, Neckar). Настоящий перевод сделан по тексту этого Типографского приложения.

Ян Чихольд ясно мыслит и точно формулирует свои мысли. Тем не менее при переводе возникает ряд специфических трудностей. Как всякий художник, Чихольд пользуется, например, словом Proportion часто не в точном математическом смысле (пропорция — равенство двух отношений), а в житейском, имея в виду или соразмерность частей целого или даже простое отношение двух величин (например, отношение ширины книжной страницы к ее высоте). Так как и по-русски мы все грешим тем же, я не счел себя вправе «исправлять» маститого автора, тем более, что из сравнения текста с чертежом («фигурой») всегда понятно, что именно он подразумевает в данном конкретном случае, говоря «пропорция», — пропорцию ли в точном смысле этого слова (т. е. равенство двух отношений) или просто отношение двух величин друг к другу. Гораздо значительнее трудности стилистического порядка. Я знаю Яна Чихольда лично. Личность художника ярко запечатлена в его писаниях. Хочется сохранить в переводе и лаконичный, местами почти лапидарный стиль Чихольда, и его колоритный язык, изобилующий метафорами, и его своеобразную манеру излагать свои мысли. Это трудно и не всегда удается.

Перу Чихольда принадлежит много исторических и теоретических трудов, посвященных книге и шрифту. Хорошо известна эволюция взглядов художника — от ниспровержения всех основ в двадцатых годах (в нашумевшей книге «Die Neue Typographie, Berlin, 1928) до не менее сенсационного реферата о значении традиций в типографском искусстве, прочитанного им на международном симпозиуме в Лейпциге в 1964 году, в котором он выступает как страстный поборник «возрождения Возрождения»[1].

Ян Чихольд известен во всем мире как один из самых значительных современных авторов, пишущих о книжном искусстве. В Праге готовят сейчас к изданию его собрание сочинений на чешском языке. На русский язык, насколько мне известно, до сих пор не переведена ни одна из его замечательных книг. Я буду счастлив, если мой перевод предлагаемой работы Чихольда привлечет более пристальное внимание к его трудам и в нашей стране.

[1] Jan Tschichold. Die Bedeutung der Tradition für die Typographie, Vortrag, gehalten an der Zweihundertjahrfeier der Hochschule für Graphik und Buchkunst zu Leipzig am 9. Oktober 1964.

Перевод с немецкого
В. Лазурского
Москва, ноябрь 1964

Две постоянные величины правят пропорциями хорошо сделанной книги: рука и глаз. Здоровый глаз всегда удален от книжной страницы на две пяди, и все люди одинаково берут книгу в руки.

Размеры книг зависят от их назначения. Их средний размер рассчитан на руки взрослых. Детские же книги не должны изготовляться в размерах фолиантов, так как этот формат не сподручен для ребенка. От книги ждут полной или хотя бы достаточной портативности: книга величиной в столешницу — небыль, книга размером с почтовую марку — баловство. Нельзя приветствовать и очень тяжелые книги: пожилые люди не смогли бы двигать их без посторонней помощи. Великанам понадобились бы гораздо бóльшие форматы книг и газет; карликам многие из наших книг показались бы чрезмерно громоздкими.

Существуют две главные группы книг: те, которые мы кладем на стол, чтобы штудировать, и другие, которые мы читаем, откинувшись на стуле, в кресле или в поезде. Книги, которые мы штудируем, следовало бы ставить перед собой в наклонном положении. На это решаются, однако, лишь немногие. Сидеть, склонясь над книгой, так же вредно для здоровья, как и писать, приняв обычную при письме на плоском столе позу. Средневековый писец писал на пульте, расположенном так отвесно (иногда под углом в шестьдесят пять градусов), что мы едва отваживаемся называть его пультом. Пергамент удерживала натянутая поперек тесьма, и его постепенно пододвигали кверху. Линия строки, всегда горизонтальная, постоянно находилась на уровне глаз, а писец сидел перед пергаментом в почти стоячем положении. Еще на рубеже прошедшего и нынешнего столетий священники и чиновники писали, стоя за своими конторками,— здоровое, разумное положение при письме и чтении, ставшее, к сожалению, редкостью.

Впрочем, положение чтеца не имеет никакого отношения к размерам и пропорциям книг, предназначенных для штудирования. Их форматы колеблются от большого «ин октаво» до большого «ин кварто»; бóльшие форматы — исключения. Книги для штудирования (или настольные книги) лежат на столе, и их нельзя читать, свободно держа в руке.

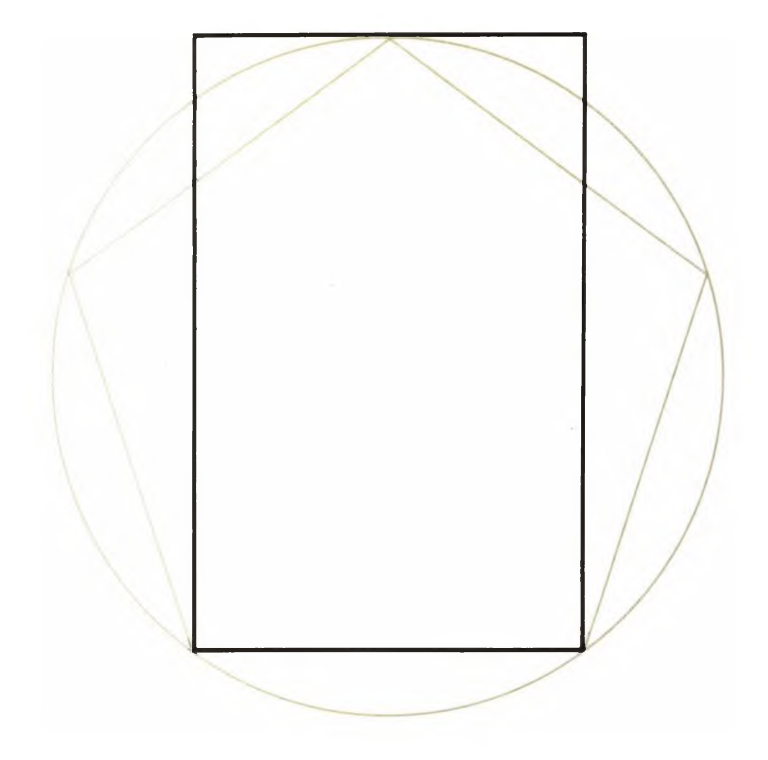


Рис. 1. Прямоугольник из пятиугольника. Отношение 1:1,538 (иррациональное)

Книги, которые предпочитают читать, держа в руке, представляют собой всевозможные варианты формата «ин октаво». Совершенными были бы еще меньшие книги, имеющие стройные пропорции; их можно без всякого усилия часами держать в свободной руке.

Только о светских книгах идет здесь речь: не все изложенные ниже соображения и правила пригодны для книг религиозного содержания.

Во время богослужения читают только по наклонно поставленной книге, а глаза чтеца могут отстоять от букв на расстояние вытянутой руки. Обычная же книжная страница удалена от глаза читателя всего на длину локтя.

Существует много пропорций страницы, то есть линейных отношений ширины к высоте. Каждый знает, хотя бы понаслышке, об отношении золотого сечения: точно 1:1,618. Пропорция 5:8 есть не что иное, как приближение к золотому сечению. Трудно утверждать то же самое о пропорции 2:3. Помимо пропорций 1:1,618, 5:8, 2:3 для книг в первую очередь применяют пропорции 1:1,732 ($1:\sqrt{3}$) и 1:1,414 ($1:\sqrt{2}$). Смотри рис. 18.

Рисунок 1 приводит малоизвестный, очень красивый прямоугольник, построенный на основе пятиугольника; пропорция 1:1,538.

Геометрически определимые иррациональные пропорции страниц 1:1,618 (золотое сечение), $1:\sqrt{2}$, $1:\sqrt{3}$, $1:\sqrt{5}$, 1:1,538 (фигура 1) и простые рациональные пропорции 1:2, 2:3, 3:4, 5:8, 5:9 я называю ясными, сознательно выбранными, определенными, все остальные — неясными и случайными. Разница между ясным и неясным отношением заметна, хотя часто незначительна.

Многие книги не являют собой ни одной из этих ясных пропорций, а лишь пропорцию случайную. Хотя и необъяснимо, но доказано, что человек находит плоскости, имеющие геометрически ясные, сознательно выбранные пропорции, более приятными или красивыми, чем плоскости, наделенные случайными пропорциями. Безобразный формат порождает безобразную книгу. Так как пригодность и красота произведения печати — книга ли это или маленькая карточка — зависят от отношения сторон конечного формата бумаги, тому, кто хочет сделать красивую и приятную книгу, нужно прежде всего избрать формат с определенной пропорцией.

Но одна и та же пропорция — будь то 2:3 или 1:1,414 или какая-либо иная определенная пропорция — хороша не для всех родов книг. Мы снова сталкиваемся с назначением книги — фактором, определяющим не только размеры книг, но и пропорции их сторон. Так, например, широкая пропорция 3:4 подходит преимущественно для книг «ин кварто», потому что они лежат на столе. Между тем карманная книжка с пропорцией 3:4 в такой же степени неудобна, как и некрасива. Даже если она совсем не тяжела, мы можем лишь короткое время держать ее в свободной руке, и, сверх того, обе половинки книги постоянно отваливаются назад: книга слишком широка. Это относится и к книгам формата A_5 (14,8×21 сантиметр, $1:\sqrt{2}$[1]), которые, к сожалению, не являются редкостью. Маленькая книжка, назначение которой свободно покоиться в руке, должна быть стройной, так как иначе мы не сможем управлять ею. Пропорция 3:4 здесь непригодна; хороша одна из пропорций 1:1,732 (очень стройная), 3:5 и 1:1,618, 2:3.

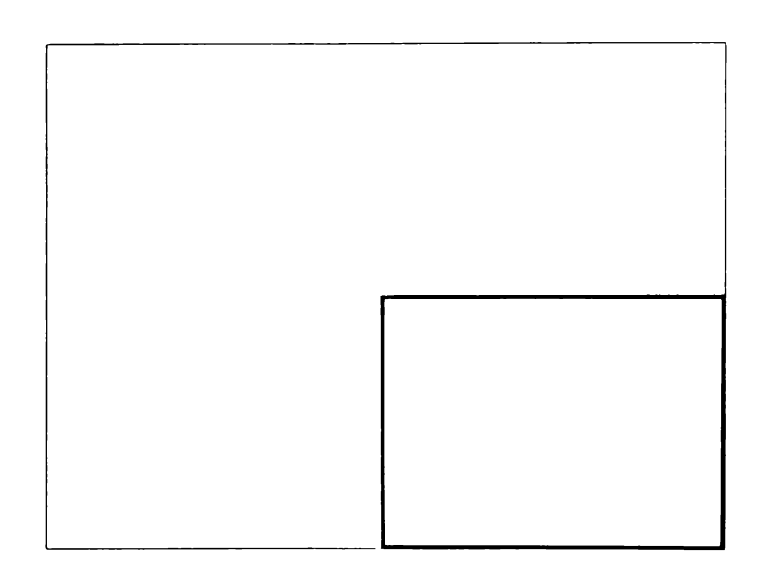


Рис. 2. Формат «ин кварто» и направление бумажного волокна

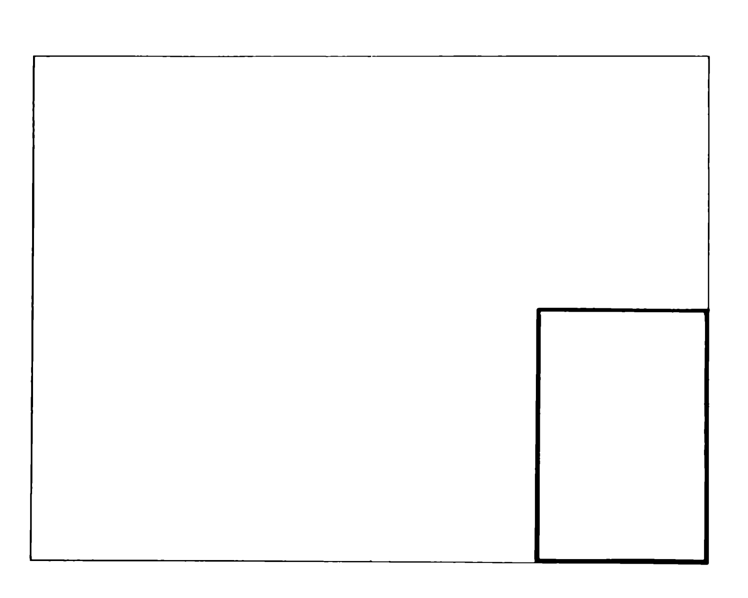


Рис. 3. Формат «ин октаво» требует иного направления бумажного волокна

[1] Один из распространенных форматов немецкого стандарта (так называемый DIN-Formate). — *Прим. пер.*

Итак, маленькие книги должны быть стройными, большие могут быть широкими; маленькие держат в свободной руке, большие лежат на столе. Старинные форматы бумаги, всегда имевшие пропорцию приблизительно 3:4, при фальцевании дают поочередно пропорции 2:3 и 3:4; четвертушка — «ин кварто», или 3:4, восьмушка — «ин октаво», или 2:3. Обе главные пропорции 2:3 (октаво) и 3:4 (кварто) образуют разумную пару, как муж и жена. Попытка вытеснить их с помощью двуполой пропорции $1:\sqrt{2}$ (DIN, или так называемого «нормального» формата) так же противоестественна, как если бы пожелали устранить полярность полов.

Новые форматы бумаги избегают этого чередования 3:4 — 2:3 — 3:4 — 2:3 и сохраняют, уменьшаясь вдвое, первоначальную пропорцию. Эта пропорция — 1:1,414. Однако листы, которые по направлению своего волокна годятся для «ин кварто», я не имею права использовать для книг «ин октаво», так как бумага легла бы в этом случае неверно; и для книг в одну шестнадцатую листа (седец) я не могу их применить, так как эта бумага была бы для них чересчур толстой. Поэтому мы справились бы с делом и без форматов бумаги, имеющих пропорцию 1:1,414. (Сравни рис. 2 и 3.)

Формат A_4 (21×29,7 сантиметра) подходит, правда, для набора в два столбца в журналах, и A_5 годился бы для набора в два столбца; однако сплошной набор лишь редко выглядит удовлетворительно на этих форматах, и к тому же A_5 неприятно держать в руке, так как он слишком широк, непортативен, неэлегантен. Некогда, в дни позднего средневековья, в те времена, когда особенно много книг писалось в два столбца, книги с пропорцией 1:1,414 были уже в обиходе. Гутенберг предпочел, однако, отношение сторон 2:3. В эпоху Возрождения книжная пропорция 1:1,414 почти совсем исчезает. Напротив, встречаешься со множеством подчеркнуто стройных, небольших и чрезвычайно элегантных книг в формате «ин фолио», которые должны были бы служить для нас образцом.

Помимо написанного в четыре столбца Codex Sinaiticus Британского музея — одной из древнейших книг на свете — существовали лишь немногие квадратные книги. В них не было надобности. В качестве книг для штудирования они слишком низки и чересчур широки, в качестве книг, которые надлежит держать в свободной руке, они так неудобны и неэлегантны, как ни один другой формат. Лишь в такое приятное, спокойное время, как эпоха «Бидермейер»[1], с которой начинается падение типографского и книжного искусства, не были редкостью почти квадратные форматы «ин кварто» и очень широкие «ин октаво».

Какими безобразными стали книги в девятнадцатом веке, обнаружилось на рубеже двух столетий. Наборную полосу ставили точно посредине бумаги, все четыре поля делали одинаковой ширины. Страницы, составлявшие в паре разворот, потеряли взаимную связь и в результате распались. Над этим стали задумываться, правильно усмотрели проблему в отношениях между четырьмя полями и попытались выразить их в числах.

Однако эти усилия приняли неверное направление. Лишь при определенных условиях поля могут образовать рациональную (т. е. могущую быть выраженной простыми числами) прогрессию (отношение внутреннего поля к верхнему, внешнему и нижнему), как, например, 2:3:4:6. Пропорция полей 2:3:4:6 возможна лишь тогда, когда формат бумаги имеет пропорцию 2:3 и формат наборной полосы соответствует ей. Если же бумага имеет иную пропорцию, близкую к $1:\sqrt{2}$, то при полях, находящихся в отношении 2:3:4:6, образуется наборная полоса таких пропорций, которые отличаются от пропорций страницы и поэтому негармоничны. Таким образом, секрет красивой книжной страницы не обязательно заключен в отношениях ширины полей, могущих быть выраженными простыми числами.

Гармония между размерами страницы и наборной полосой возникает благодаря однородности их пропорций. Если удастся связать между собой нерасторжимыми узами положе-

[1] Бидермейер — собственное имя персонажа одного литературного произведения, ставшее нарицательным именем добропорядочного немецкого филистера («bieder Meier» значит «честный Мейер»). В семидесятых годах прошлого столетия этим именем иронически окрестили целое художественное направление, начавшее развиваться в тридцатых годах и оставившее заметный след в немецкой живописи и прикладных искусствах второй трети девятнадцатого века. — *Прим. пер.*

ние наборной полосы и формат страницы, тогда отношения полей станут функциями формата страницы и конструкции и будут неотделимы от них обоих. Следовательно, отношения полей не управляют книжной страницей, а являются лишь производными от формата страницы и от закона формообразования, от канона. Каков же этот канон?

До изобретения книгопечатания книги переписывались от руки. Гутенбергу и печатникам начального периода образцом служила рукописная книга. Печатники переняли законы книжной формы, которым писцы следовали с давних пор. О том, что существовали руководящие начала, хорошо известно: демонстрируют же многочисленные средневековые рукописи согласованность пропорций их форматов с положением плоскостей, отведенных для письма. Но эти законы не дошли до нас. Они были строго охраняемыми секретами мастерских. Лишь измеряя средневековые рукописи, мы можем сделать попытку напасть на их след.

И Гутенберг не открыл нового закона формы. Он следовал производственному секрету посвященных. Вероятно, к этому был причастен Петер Шеффер, который, будучи выдающимся каллиграфом, наверняка знал эту готическую тайну скрипториев и свободно владел ею.

Я измерил много средневековых рукописей. Неверно думать, будто каждая из них точно следует какому-нибудь закону; и тогда уже существовали книги, сделанные неискусно. В расчет принимаются только те рукописи, которые с очевидностью членятся обдуманно и искусно.

В 1953 году мне удалось наконец, после утомительных трудов, реконструировать золотой канон позднеготического членения книжных страниц в том виде, как его использовали лучшие писцы. Он представлен на рис. 5. Рис. 4 — канон, который я извлек из еще более древних книг. Хотя и прекрасный, он едва ли применим сегодня. На рис. 5 высота плоскости, отведенной под письмо, равна ширине бумаги: при отношении сторон (бумаги) 2:3, что является обязательным условием этого канона, одна девятая часть ширины бумаги образует внутреннее поле, две девятые — внешнее, одна девятая часть высоты бумаги —

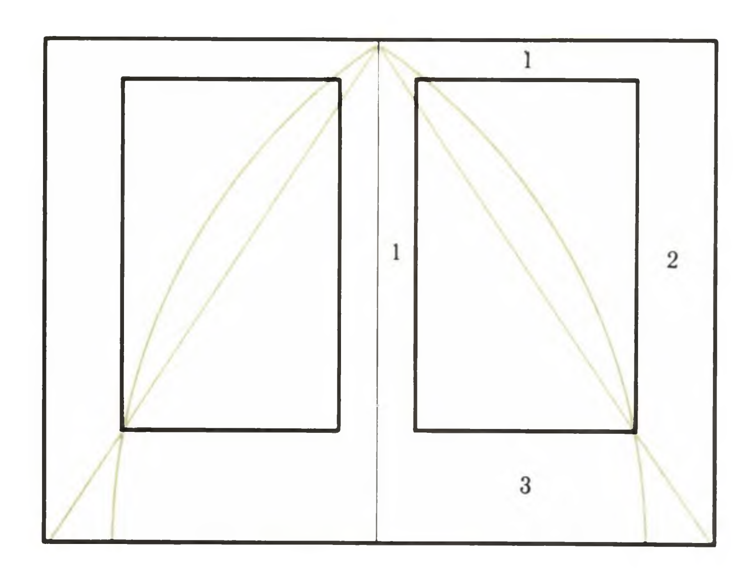


Рис. 4. Схема пропорций одной средневековой рукописи. Пропорция листа (страницы) 2:3. Отношения полей 1:1:2:3.

Плоскость, отведенная под письмо, — в пропорции золотого сечения! Только внешний нижний угол этой плоскости привязан к диагонали

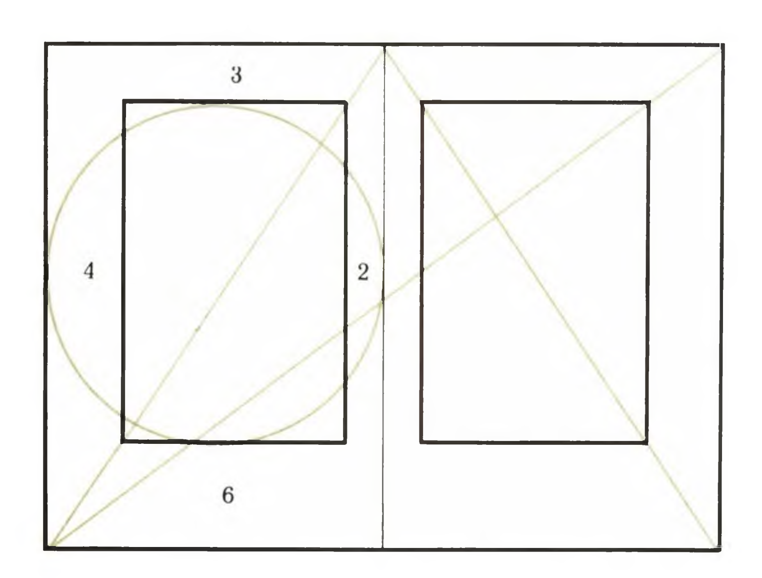


Рис. 5. Сохранявшийся в тайне канон, который положен в основу многих рукописей Средневековья и инкунабул. Открыт Яном Чихольдом в 1953 году.

Пропорции листа (страницы) 2:3. Пропорции плоскости, отведенной под письмо, и плоскости листа (страницы) одинаковы. Высота плоскости, отведенной под письмо, равна ширине листа (страницы). Отношения полей 2:3:4:6

верхнее поле и две девятые — нижнее. Поле, отведенное под письмо, и размер бумаги пропорциональны. Другие, эмпирически развитые схемы требовали уже иногда равенства пропорций[1] наборной полосы и страничного формата, но **отсутствовала привязка к диагонали страничного разворота,** которая здесь впервые предстала как составная часть конструкции.

Рауль Розариво показал в качестве канона Гутенберга то же самое, что я открыл как канон писцов. Он находит размер и место наборной полосы посредством деления диагонали страницы на девять частей (рис. 6).

Ключ к такому положению наборной полосы есть деление ширины и высоты листа (страницы) на девять частей. Простейший способ такого деления, найденный Иоганном А. Ван де Граафом, показан на рис. 7. Его опыт восходит к моему рис. 5 и вытекает из рис. 6 Розариво. Ван де Грааф не пользуется, однако, пропорцией сторон страницы 2:3, которую я, ради удобства сравнения, положил в основу его чертежа.

Последнее и самое красивое подтверждение верности моего вывода, показанного на рис. 5, предоставил мне Вилларов чертеж, описание которого дано на рис. 8. Этот, еще мало известный, поистине волнующий готический канон таит в себе возможности гармонического членения и может быть воздвигнут в каждом и любом прямоугольнике. С его помощью можно без всякого масштаба точно делить пространство на любое число равных частей. На рис. 9 Вилларов чертеж представлен еще раз, сам по себе.

Изыскания Рауля Розариво доказали, что обнаруженный мною канон писцов позднего средневековья (рис. 5) не потерял своей силы и для первых печатников, и тем самым подтвердили правильность и значение этого канона. Все же мы не должны думать, что свойственная этому канону пропорция формата бумаги 2:3 может удовлетворить любые потребности. Позднее средневековье не требовало от книги ни особой портативности, ни элегантности. Лишь в эпоху Возрождения начали

[1] **Proportionsgleichkeit букв. — равенство пропорций.**

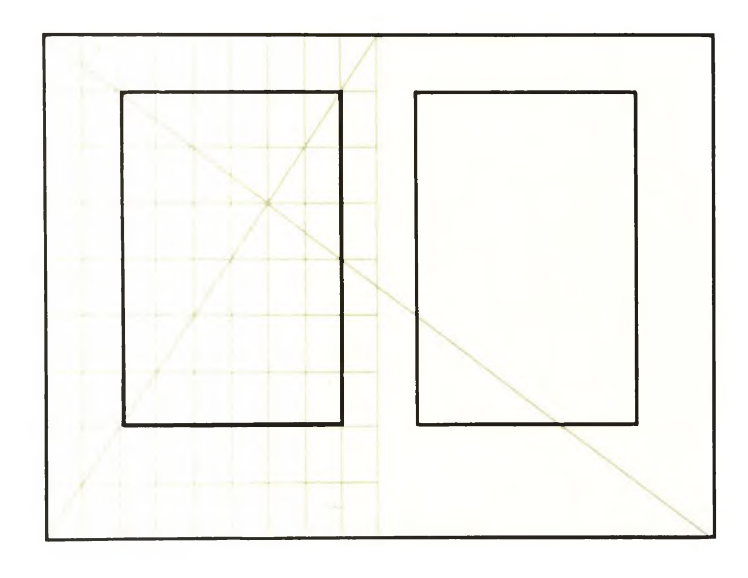


Рис. 6. Деление на девять частей высоты и ширины бумаги в духе конструкции Розариво; обязательной предпосылкой, как и для рисунка 5, является пропорция листа (страницы) 2:3.

Результат совпадает с рисунком 5, только метод иной. Доказано, что этим каноном пользовались Гутенберг и Петер Шеффер

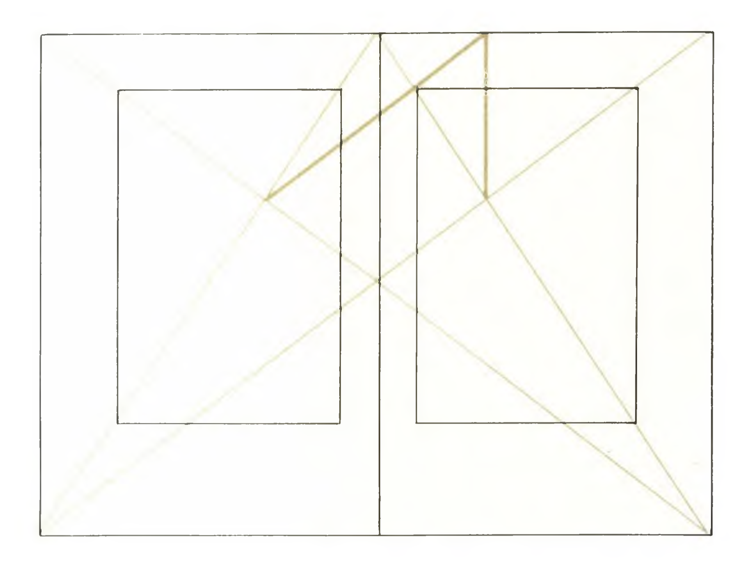


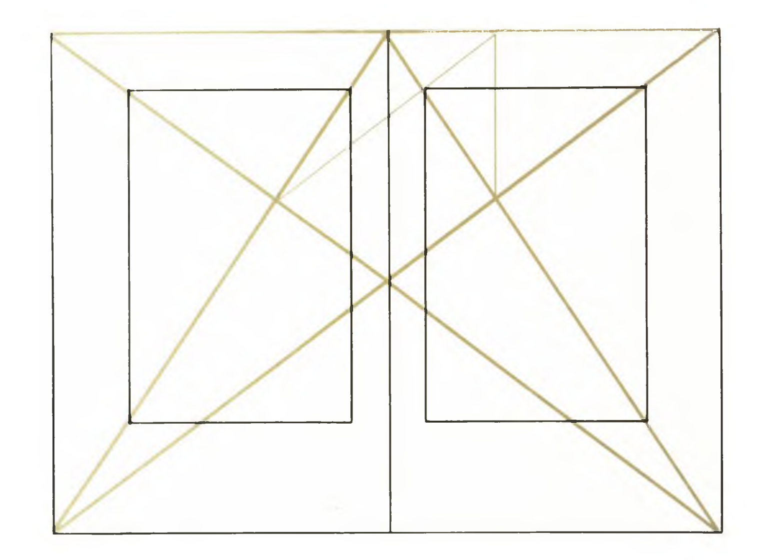
Рис. 7. Деление на девять частей по Ван де Граафу, произведенное на страничном формате с пропорцией листа 2:3.

Кратчайший путь к канону рисунка 5. Геометрия вместо подсчета миллиметров

tes. Unde enĩ vocãt dij? Quia mu-
lieres apponũt dijs argenteis et aure-
is ⁊ ligneis: ⁊ in domibꝫ eoꝝ sacerdo-
tes sedent habentes tunicas scissas et
capita ⁊ barbã rasam: quoꝝ capita
nuda sunt. Rugiũt autẽ clamãtes cõ-
tra deos suos: sicut in cena mortui. Ve-
stimenta eoꝝ auferunt sacerdotes: et
vestiũt uxores suas ⁊ filios suos. Ne-
q; si quid mali patiũtur ab aliquo ne-
q; si quid boni poterũt retribuere: neq;
regem cõstituere possunt neq; auferre.
Similiter neq; dare divitias possunt:
neq; malũ retribuere. Si quis illis vo-
tum voverit ⁊ nõ reddiderit: neq; hoc
requirũt. Hominẽ a morte nõ liberãt:
neq; infirmũ a potentiore eripiũt. Ho-
minẽ cecũ ad visum non restituũt: de
necessitate hominẽ non liberabũt. Vi-
due non miserebũtur: neq; orphanis
bene facient. Lapidibus de mõte simi-
les sunt dij illoꝝ lignei ⁊ lapidei ⁊ au-
rei et argentei: qui autẽ colũt ea cõfun-
dẽtur. Quomõ ergo estimãdũ est aut
dicẽdũ illos esse deos? Adhuc enim
ipsis caldeis non honorãtibus ea: q̃
cum audierint mutũ non posse loqui
offerũt illud ad bel: postulãtes ab eo
loqui: quasi possint sentire qui nõ ha-
bẽt motũ. Et ipsi cũ intellexerint: relin-
quent ea. Sensum enim non habent
ipsi dij illoꝝ. Mulieres autẽ circũdate
funibꝫ in vijs sedent: succendẽtes ossa
olivaꝝ. Cũ autẽ aliqua ex ipsis abstra-
cta ab aliquo transeũte dormierit: pro-
xime sue exprobrat ꝙ ea non sit digna
habita sicut ipsa: neq; funis eius diru-
ptus sit. Omnia autẽ que illis fiũt falsa
sunt. Quomõ estimãdũ aut dicẽdũ
est illos esse deos? A fabris autẽ ⁊ au-
rificibꝫ facta sũt. Nichil aliud erũt nisi
id qd̃ volũt esse sacerdotes. Aurifices

etiã ipi qui ea faciunt non sunt multi
temporis. Nunquid ergo possunt ea q̃
fabricata sũt ab ipis esse dij? Reliquer-
runt autẽ falsa et opprobriũ postea fu-
turis. Nam cum supervenerit illis preliũ
et mala: cogitant sacerdotes ubi se ab-
scondant cum illis. Quomõ ergo sen-
tiri debeãt quoniã dij sunt qui nec de
bello se liberãt: neq; de malis se eripiũt?
Nam cum sint lignea et inaurata et
inargentata: sciet postea quia falsa
sunt ab omnibus gentibꝫ et regibꝫ que
manifestata sunt quia non sunt dij:
sed opera manuũ hominũ ⁊ nullũ opꝰ
dei cũ illis. Unde ergo notũ est q̃a non
sũt dij: sed opera manuũ hoĩm: ⁊ nul-
lum dei opꝰ ĩ ipsis ẽ. Regẽ regioni nõ
suscitant: neq; pluviã hominibꝫ da-
bunt. Iudiciũ quoq; non discernent:
neq; regiones liberabunt ab iniuria:
quia nichil possunt sicut cornicule in-
ter mediũ celi et terre. Etenĩ cũ inciderit
ignis in domũ deoꝝ ligneoꝝ ⁊ argen-
teoꝝ ⁊ aureoꝝ: sacerdotes quidẽ ipsoꝝ
fugient et liberabuntur: ipi vero sicut
trabes ĩ medio cõburentur. Regi autẽ
et bello nõ resistent. Quomõ ergo esti-
mandũ ẽ aut recipiẽdũ quia dij sũt?
Non a furibꝫ neq; a latronibꝫ se libe-
rabũt dij lignei ⁊ lapidei ⁊ inaurati ⁊
inargẽtati: quibꝫ iniqui fortiores sũt.
Aurũ et argentũ et vestimentũ quo o-
perti sunt auferent illis ⁊ abibũt: nec
sibi auxiliũ ferent. Itaq; melius est esse
regem ostentantẽ virtutẽ suã aut vas
in domo utile ĩ quo gloriabitur qui
possidet illud q̃ falsi dij: vel ostiũ ĩ do-
mo qd̃ custodit que in pace sunt: q̃
falsi dij. Sol quidẽ et luna ac sidera
cum sint splendida et emissa ad utili-
tates obaudiunt: similiter et fulgur
cũ apparuerit perspicuũ est. Idipm autẽ

Рис. 8. Вилларов чертеж. В нашей схеме конструкции страниц тоже заключен вариант «Вилларова чертежа». Так называют гармонический делительный канон Виллара де Оннекура (Villard de Honnecourt)*. С помощью этого канона, который показан на чертеже жирными линиями, можно делить пространство на любое число равных частей без какого бы то ни было масштаба



делать изящные и легкие портативные книги. От времени до времени появлялись книги малых форматов с пропорциями, употребительными и поныне, — 5:8, 21:34, 1:$\sqrt{3}$, и форматом «ин кварто» — 3:4. Как ни прекрасна пропорция 2:3, она никоим образом не может служить для всех книг. Назначение и характер книги часто требуют другой хорошей пропорции.

Но канон рис. 5 может быть применен и к этим другим форматам с иными пропорциями. Его применение на любом книжном формате приводит к свободному от произвола, безусловно гармоничному положению наборной полосы. Даже относительный размер наборной полосы может быть изменен без нарушения гармонии книжной страницы. Мы рассматриваем в дальнейшем книжные форматы золотого сечения с пропорциями 1:$\sqrt{3}$, 1:$\sqrt{2}$ и «ин кварто» (3:4) и используем при этом развитое на рис. 5 членение на девять частей. На рисунках с 10 по 13 применен одновременно Вилларов канон (рис. 9), так как и он может быть построен в любом прямоугольнике.

О том, что подобным образом могут образоваться гармоничные, лишенные произвола наборные полосы даже в необычных форматах, свидетельствуют рис. 14 и 15 — квадратный и поперечный форматы. Поперечные форматы хороши для нотных тетрадей и для книжек с картинками поперечных форматов; в этих случаях пропорция страниц 4:3 будет по большей части лучше, чем слишком низкая пропорция 3:2.

Но и членение на девять частей, хотя и самое красивое, не является единственно правильным. При членении на двенадцать частей мы получаем, как это показано на рис. 16, наборную полосу большего размера, нежели та, какую мы видели на рис. 5. Рис. 17 показывает (в качестве примера деления на шесть частей

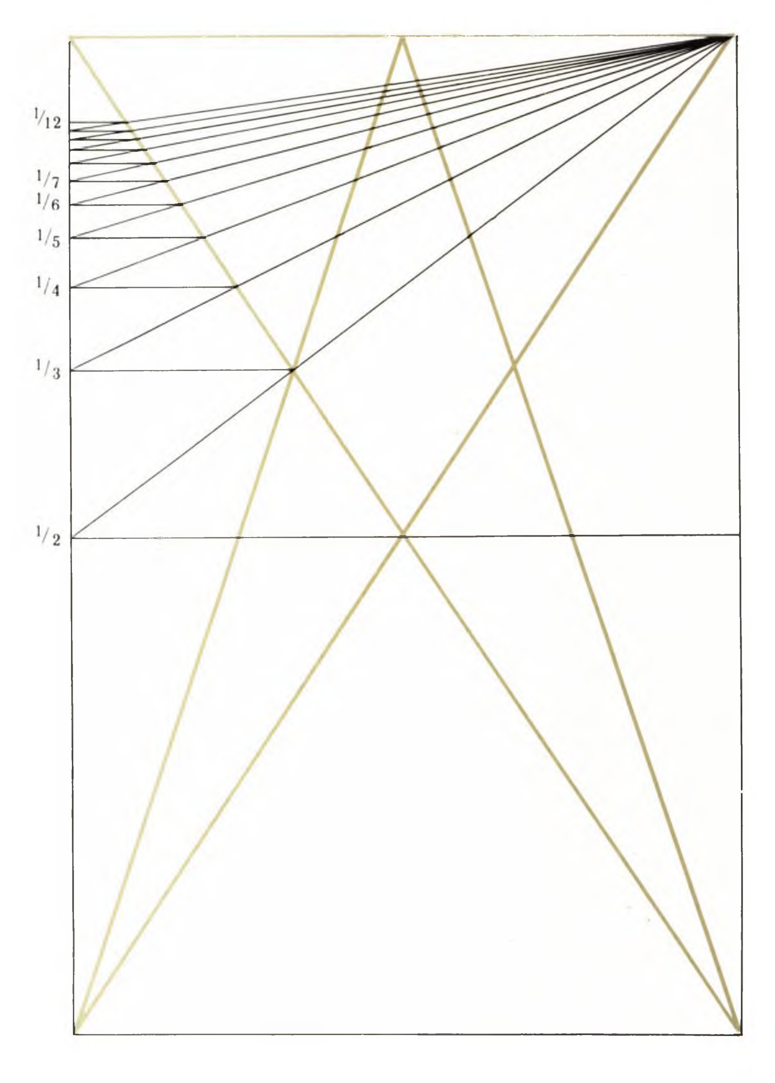


Рис. 9. Делительный канон Виллара, вписанный в прямоугольник с отношением сторон 2:3.

Длинная сторона разделена здесь вплоть до одной двенадцатой доли

Прим. ред. На стр. 178 дан конструктивный расчет Р. Розариво полосы издания Гутенберга

* Виллар был пиккардийским архитектором первой половины тринадцатого столетия. Его рукописный труд «Bauhüttenbuch» хранится в Парижской национальной библиотеке.

высоты и ширины страницы с пропорцией 2:3) членение одного маленького рукописного молитвенника, писанного в конце пятнадцатого столетия в Италии Маркусом Вичентинусом; этот молитвенник был воспроизведен в знаменитом учебнике Эдуарда Джонстона, на таблице XX. Я испытал чувство глубокого удовлетворения, когда в моем каноне нашел ключ к великолепному членению страниц этого шедевра каллиграфии, которому я не переставал дивиться в течение более чем сорока лет. Поле, отведенное под письмо, в два раза меньше пергамента; страница 13,9×9,3 сантиметра содержит 12 строк по 24 буквы.

Высота бумаги может, в случае надобности, вообще быть разделена на любое число частей. Даже более узкие поля, чем показанные на рис. 16, возможны. Необходимо только сохранить связь наборной полосы с диагоналями отдельной страницы и страничного разворота, ибо только эта связь служит порукой гармоничного положения наборной полосы.

Типографская двенадцатиричная система, единицей измерения которой служит цицеро, разделенное на 12 пунктов, ни по своему происхождению, ни по необходимости не имеет ничего общего ни с изложенным здесь каноном, ни с книжной страницей пропорции 2:3, которую использовали Гутенберг и Петер Шеффер. В раннюю пору книгопечатания цицеро, разделенное на двенадцать частей, было еще неизвестно. Не было еще общепринятых масштабов. Даже телесные меры — шаг, локоть, фут, дюйм — не были точно определены. Данное пространство делили, вероятно, при помощи Вилларова канона, и каждый считал сам для себя единицами измерений, которые отнюдь не были строго общепринятыми.

Верно, что на странице с пропорцией 2:3 (рис. 5) удобно определять все размеры, включая и размер самой бумаги, в цицеро. Но только на этой. Тот, кто постоянно имеет дело с пропорциями, пользуется счетными линейками — круглыми или прямыми. В ту пору, когда с 1947 по 1949 год в Лондоне я полностью обновил внешний вид всех изданий издательства «Пингвин букс» (Penguin Books), мне приходилось постоянно работать с Пика (Pica — английское цицеро, точно шестая доля дюйма), с мерами, основанными на дюймах и на сантиметрах, и пользоваться круглой

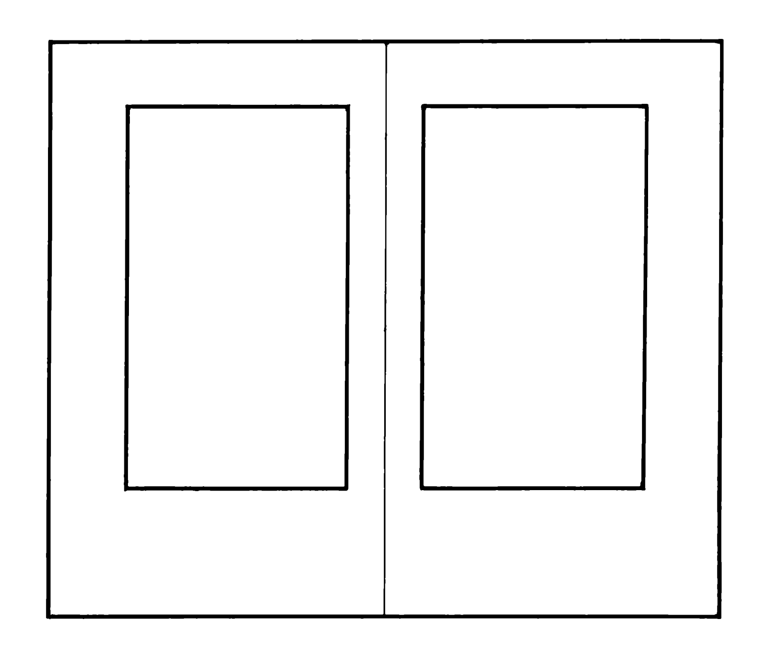


Рис. 10. Пропорция страницы $1:\sqrt{3}$ (1:1,732).

Деление на девять частей высоты и ширины бумаги (страницы)

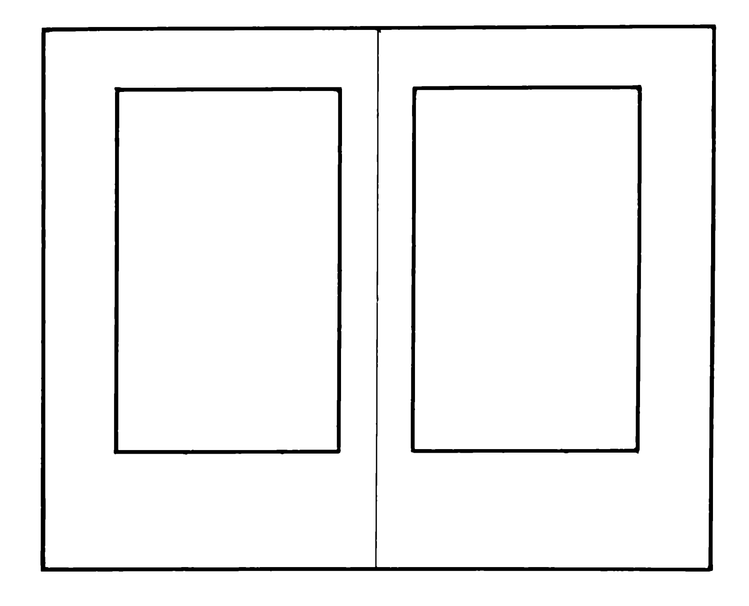


Рис. 11. Пропорция страницы — золотое сечение.

Деление на девять частей высоты и ширины бумаги (страницы)

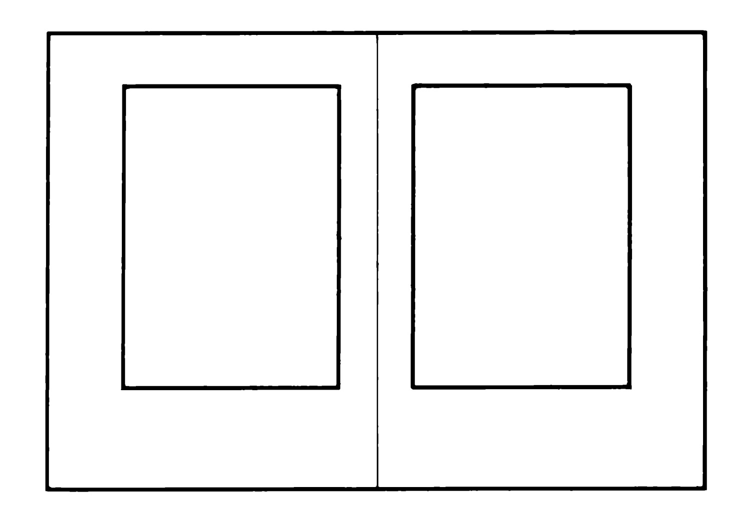


Рис. 12. Пропорция страницы $1:\sqrt{2}$ (DIN - формат).

Деление на девять частей высоты и ширины бумаги (страницы)

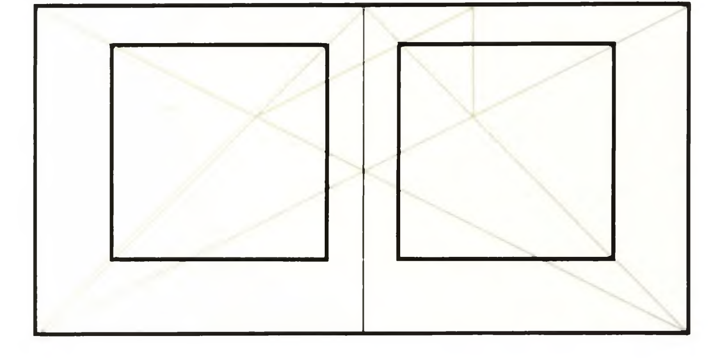


Рис. 14. Пропорция страницы 1:1.

Деление на девять частей высоты и ширины бумаги (страницы)

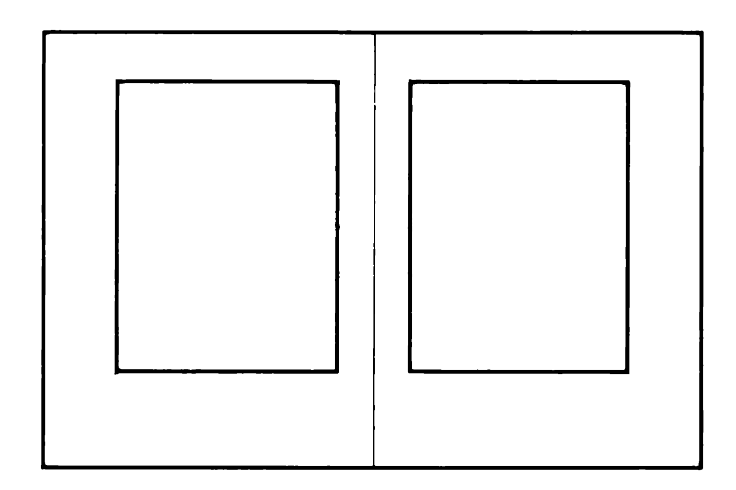


Рис. 13. Пропорция страницы 3:4 («ин кварто»).

Деление на девять частей высоты и ширины бумаги (страницы)

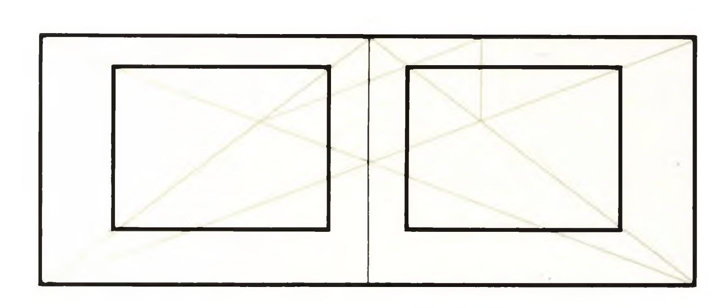


Рис. 15. Пропорция страницы 4:3.

Деление на девять частей высоты и ширины бумаги (страницы)

счетной линейкой; приближенно определять какую-нибудь пропорцию в дюймах и восьмых долях дюйма, искать это значение в сантиметрах и миллиметрах, накладывая друг на друга дюймовые и сантиметровые меры, прочитывая соответствующее децимальное значение и проверяя полученный результат на круглой счетной линейке. Так как Англия не считает и не измеряет по десятиричной системе, счетная линейка почти неизвестна в британском книгоиздательском деле. Иррациональное отношение, подобное золотому сечению, приходится там искать геометрически. Не мешает научиться этому. На счетной же линейке я ставлю 1:1,618 или 23:34 и прочитываю, что книга в формате золотого сечения при высоте в 18 сантиметров должна иметь ширину в 11,1 сантиметра.

Естественно, что ширину наборной полосы следует, по возможности, определять в квадратах или хотя бы в целых цицеро, а в случае нужды — в полуцицеро; внутреннее поле — хотя бы в полуцицеро. Ширину обрезанного верхнего поля и размеры обрезного формата указывают, однако, в миллиметрах, даже если весь замысел должен был выражаться в типографских мерах. Потому что переплетчик знает только миллиметры. Все эти данные содержит пробный страничный разворот, предшествующий производству.

В действительности лишь изредка удается сохранить математически точное положение наборной полосы. Мы должны часто довольствоваться приближением к идеалу. Не всегда возможно типографскую наборную полосу делать в точности той высоты, какая была бы желательна; обычно оказывается недостаточной математически верная ширина корешковых полей. Она совпадает с фактической лишь в том случае, если книга состоит из одного-единственного страничного разворота или если ее возможно раскрыть совершенно плоско. Канону и должен соответствовать тот вид, который имеет раскрытая книга. Оба корешковых поля вместе должны **казаться** одинаковой ширины с внешними полями: не только тень, но и часть бумаги, исчезающая при переплетении книги, уменьшает видимую ширину корешковых полей.

Не существует безошибочного правила, сколько следует добавлять на переплет. Мно-

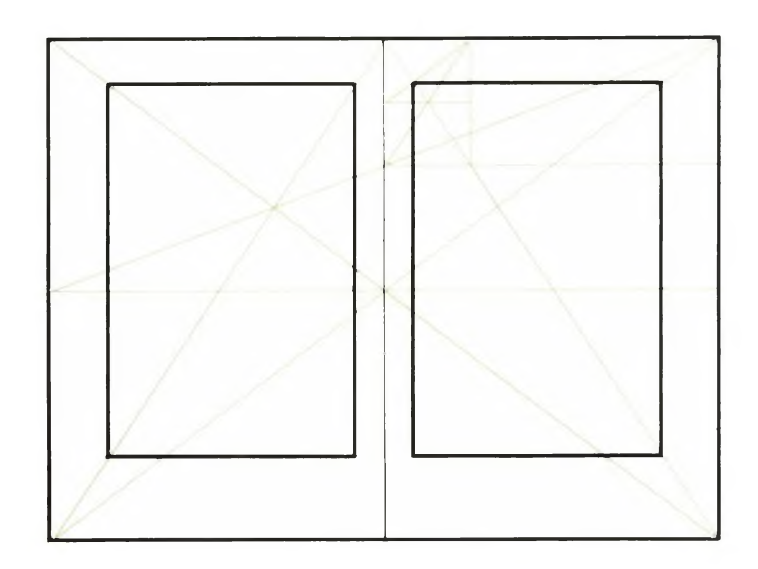


Рис. 16. Пропорция страницы 2:3. Деление на двенадцать частей высоты и ширины бумаги (страницы) при помощи Вилларова делительного канона, как он показан на рис. 9.

Этот геометрический способ деления на двенадцать частей проще и лучше, чем основанный на подсчете миллиметров

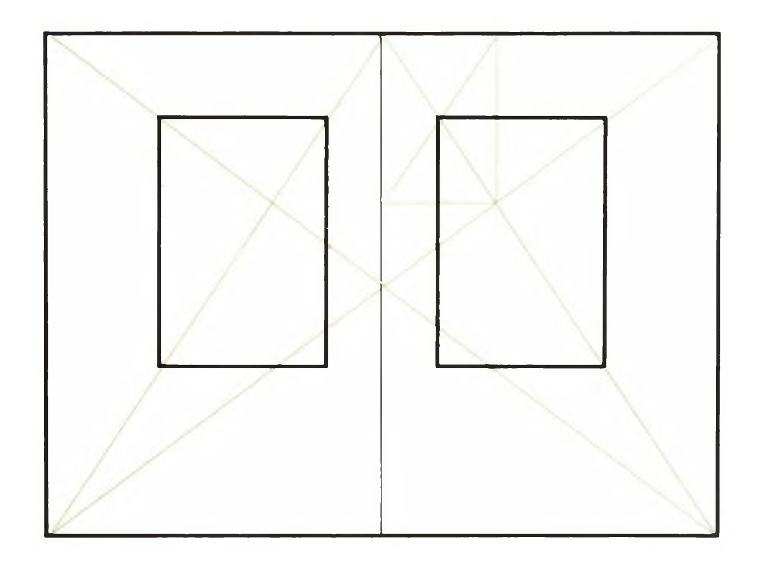


Рис. 17. Пропорция страницы 2:3. Деление на шесть частей высоты и ширины бумаги (страницы).

Применено в маленьком молитвеннике конца пятнадцатого столетия, писанном Маркусом Вичентинусом (Маркусом де Крибелларис)[1]

[1] Marcus Vicentinus (Marcus de Cribellaris).

гое зависит от того, как будет переплетаться книга. Толстые книги, как правило, нуждаются в большей накидке, чем тонкие. Вес бумаги тоже играет свою роль. Полную уверенность дает только вклеивание пары до самого шрифта обрезанных пробных страниц на своей бумаге в книжный блок. Этот блок уже заранее должен быть сделан несколько шире, чем требует точная пропорция: иначе не совпадет ширина внешнего поля. В дальнейшем книжный блок следует, пожалуй, соответствующим образом исправить, т. е. расширить или сузить. Расширенный на какой-нибудь миллиметр обрезанный блок едва ли может ухудшить пропорцию крышки переплета, так как ее сторонки сбоку примерно на два с половиной миллиметра шире книжного блока, а вверху и внизу на два миллиметра (то есть вместе — на четыре миллиметра) выше его. Имеет значение только раскрытая книга, бумага, которая видна. Размер крышки переплета значения не имеет.

Выбор кегля шрифта и интерлиньяжа привносит еще кое-что для украшения книги. В строке должно помещаться от восьми до двенадцати слов; что сверх этого — от лукавого. Более широкие поля, получаемые при делении страницы на девять частей, позволяют брать несколько более крупные кегли, чем при делении на двенадцать. Строки, содержащие более двенадцати слов, требуют большего интерлиньяжа. Набор без шпон — мучение для читателя.

Небесполезно указать еще на взаимозависимость между пропорциями букв и пропорциями страницы. Квадратный книжный формат, который нельзя причислить к наилучшим, требует шрифта с широким очком, чтобы очертания букв о и n в какой-то мере приближались к очертаниям формата. Узкие шрифты оказались бы здесь совершенно неподходящими. Но на общепринятых высоких форматах пригодны шрифты обычной ширины, так как их о и n имеют очертания, по своим пропорциям очень близкие к очертанию книжной страницы.

Колонцифра не относится к очертанию наборной полосы, но стоит вне ее. Я сам употребляю, как правило, центрированные цифры, стоящие у подножия наборной полосы. Они образуют по большей части лучшую и, во многих отношениях, простейшую форму. Лишь в виде исключения стоят мои колонцифры внизу у внешнего края; в этих случаях я, как правило, втягиваю их на одну круглую, так как иная втяжка мешает последней строчке текста. Средневековые рукописи дают пример нумерации листов маленькими цифрами, расположенными во внешнем верхнем углу пергамента. Такое расположение цифр в печатных книгах было бы неудачно.

Центрированный живой колонтитул без отделительной линии лучше не причислять к наборной полосе, особенно если колонцифра стоит у ее подножия. Но если между живым колонтитулом и текстом поставлена отделительная линия, тогда и он и она относятся к наборной полосе.

Когда в конце девятнадцатого века типографское искусство лежало безнадежно поверженное, наивно копировали, без разбора, все стили, притом — только их внешние, бросающиеся в глаза проявления, инициалы и виньетки. О значении пропорций страниц не думал никто. Художники-живописцы пытались тогда освободить пришедшую в упадок типографию от застывших правил и вооружались против всего, на что замахнулась вновь провозглашенная художественная Свобода. Поэтому из точных пропорций они сохранили лишь немногие или — совсем ничего. Упоминание о золотом сечении приводило их в содрогание. Бесспорно, в течение некоторого времени золотым сечением злоупотребляли люди, полагавшие, что открыли в нем универсальный художественный рецепт, и попросту желавшие все делить или все формовать согласно золотому сечению. Поэтому никто и не пользовался обдуманно выбранными книжными форматами с определенной рациональной или иррациональной пропорцией и не заботился о свободной от произвола форме наборных полос. Если, невзирая на это, от времени до времени и появлялась красивая книга, то делал ее кто-нибудь, кто чаще разглядывал достойные подражания произведения печати прошедших времен и черпал из них некоторые масштабы, в том числе — чувство добрых пропорций страницы и расположения наборной полосы. Однако это неопределенное «чув-

ство» не представляет собою надежного масштаба и ничему не научает. Вести вперед может только неутомимое научное исследование совершенных памятников прошлого. Подобно тому как благодаря сáмому педантичному изучению старинных типографских шрифтов возникли важнейшие печатные шрифты современности, так и исследование секретов старинных книжных форматов и наборных полос значительно приблизит нас к настоящему книжному искусству.

В первой половине нашего столетия считали чрезмерным множество существовавших тогда форматов бумаги-сырья и мечтали ограничить их число. В высшей степени разумной была средняя пропорция старинных бумажных листов 3:4, из которой получался формат «ин кварто» с отношением сторон 3:4 и формат «ин октаво» с отношением 2:3. Некоторые усматривали в неодинаковости пропорций форматов «ин кварто» и «ин октаво» некий недостаток: так возник сегодняшний DIN, или «нормальный», формат с пропорцией $1:\sqrt{2}$, которая сохраняется при складывании листа вдвое. Свершилось отмщение за то, что перед этим никакого внимания не уделяли пропорциям страницы. Только по этой причине могло случиться так, что вместе с водой выплеснули ребенка, и множество старых форматов оказалось устраненным ради почти что одного единственного. Многие воображают, что подобное строгое нормирование форматов бумаги — решение всех вопросов, связанных с форматами. Это заблуждение. Выбор нормированных форматов чересчур мал, и пропорция-гермафродит $1:\sqrt{2}$ — одна-единственная и, разумеется, не всегда наилучшая пропорция. На рис. 18 дан обзор всех упомянутых в этом трактате пропорций прямоугольников и, сверх того, показана еще одна редкая пропорция $1:\sqrt{5}$. A, D, F, G, I — иррациональные, B, C, E, H, K — рациональные отношения.

Каждый, кто делает книги или другие печатные вещи, должен прежде всего поискать бумагу подходящего размера, имеющую удобные для данного случая, безупречные пропорции. Даже самый красивый шрифт не поможет, если формат, близкий к «нормальному» A_5, неприятен уже сам по себе. Точно так же негармоничная, неумело расположенная наборная полоса уничтожает всякую красоту.

Бесчисленное множество наборных полос, даже в стройных форматах, бывает чрезмерно высоким. Диссонирующие или дисгармоничные книжные страницы неизбежно возникают там, где присущая нам потребность видеть наборную полосу в точной или приближенной пропорции золотого сечения вступает в противоречие с форматом книжной страницы, имеющей пропорции $1:\sqrt{2}$ или 3:4. Если хотят достичь гармонии в общем облике страницы, нужно либо изменить ее формат, либо придать наборной полосе пропорции формата страницы. Никто не станет раздумывать о хороших пропорциях бумаги до тех пор, пока правильной пропорцией признана одна-единственная[1]. Правильная наборная полоса — второе условие красивой книги — изучалась доселе лишь очень редко, а методически — и того реже. И она была так заброшена в девятнадцатом веке, что почти любое изменение казалось дозволенным. История наборной полосы в новейшее время состоит из непрекращающихся попыток заменить не дающее удовлетворения старое чем-нибудь необычайным.

Объединяющим началом всех этих попыток является произвол. Закон был давным-давно потерян, а руководствуясь «чутьем», невозможно было напасть на его следы. Это удалось только благодаря моим измерениям многочисленных средневековых рукописей. Сообщаемый здесь канон свободен от какого бы то ни было произвола и кладет конец тягостным блужданиям в потемках. При всех своих видоизменениях он образует такие книжные формы, форматы страниц и наборные полосы которых безукоризненно согласуются между собой, или, выражаясь иначе, созвучны друг другу.

[1] Имеется в виду «нормальный» DIN-формат. — *Прим. пер.*

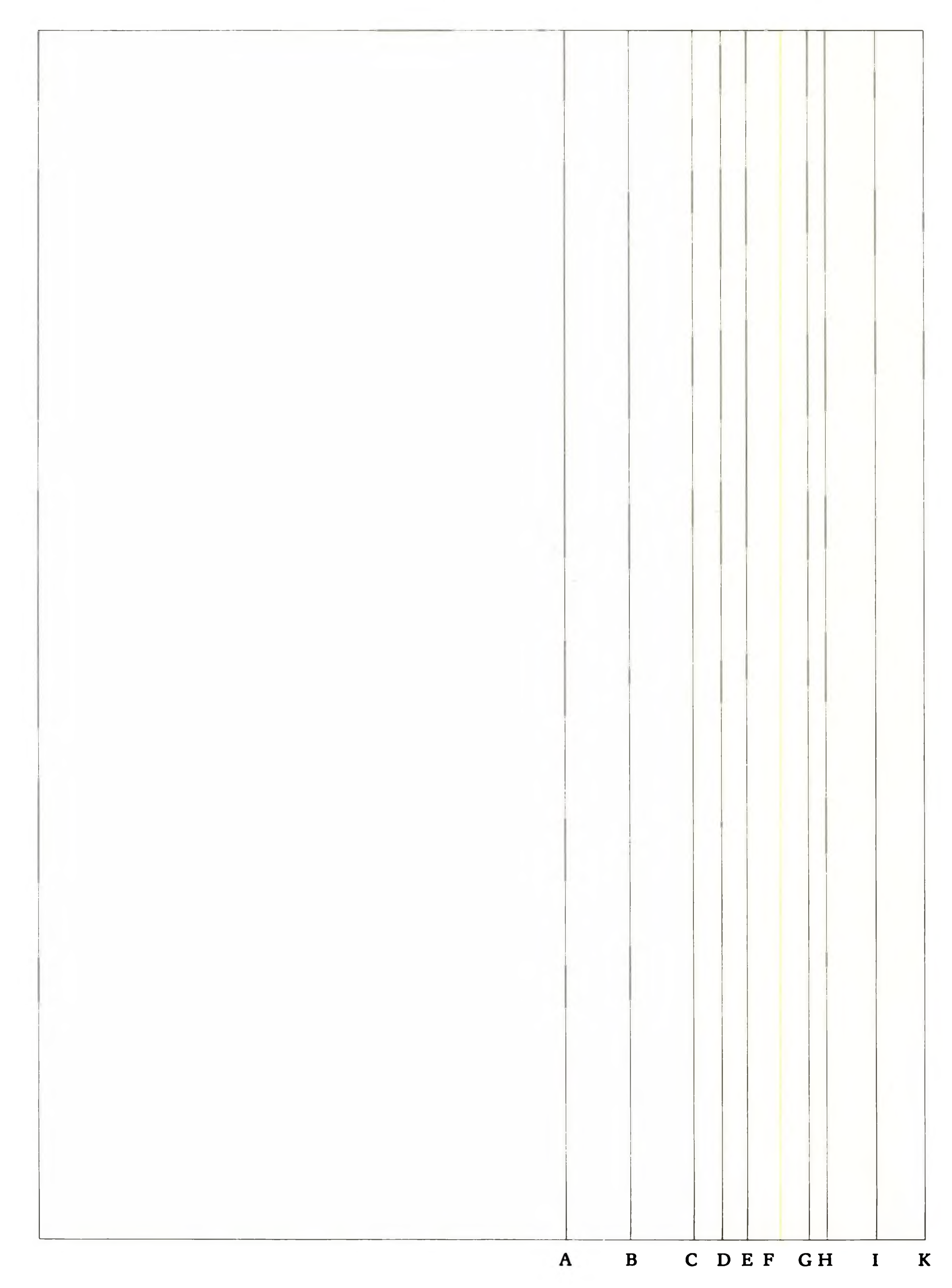


Рис. 18. Сравнительная ширина различных прямоугольников:

A 1:2,236 (1:$\sqrt{5}$)

B 1:2 (1:$\sqrt{4}$)

C 5:9

D 1:1,732 (1:$\sqrt{3}$)

E 3:5

F 1:1,618 (21:34). (Золотое сечение)

G 1:1,538 (смотри рис. 1)

H 2:3

I 1:1,414 (1:$\sqrt{2}$)

K 3:4

Краткое послесловие

Альберт Капр пишет в своем труде, посвященном проектированию и оформлению книг («Buchgestaltung», Dresden, 1963, с. 306):

«Заслуженный в деле подъема типографского искусства в Швейцарии Ян Чихольд (Базель) является защитником принципов классической типографии и известен как один из самых значительных в международном масштабе писателей в своей специальной области. Несмотря на то, что Чихольд, бывший в свое время одним из идейных руководителей веймарского Баухауза, отказался от его основных творческих принципов, Швейцария является сейчас цитаделью «элементарной типографии». В деле разумного и конструктивного развития этого направления имеет заслуги Эмиль Рудер. В Швейцарии, как и в Голландии, существуют два течения в книгопечатании: художественная и научная литература остается верна классическому направлению; бо́льшая часть специальной (технической) и литературы по искусству захвачены «элементарной типографией». Очевидно, что между этими двумя тенденциями открыто широкое поле для интересных экспериментов».

Думаю, что наряду с продолжением публикаций переводов статей и высказываний мастеров зарубежного книжного искусства, придерживающихся традиционного, классического направления (таких, как Ян Чихольд, Стенли Морисон, Джованни Мардерштейг и др.), интересно было бы познакомить читателей и с идеями приверженцев новой школы, прежде всего — швейцарской (таких, как Эмиль Рудер, Мюллер-Брокман и др.)

В. Лазурский

Рецензии

Книга о Конашевиче

Владимир Михайлович Конашевич, именитый, не столь давно скончавшийся ленинградский мастер графики и книги принадлежал к числу тех художников, которые привлекли к себе внимание с самого начала их творческого пути — с первых лет революции. Рецензируемая монография[1] полностью покрывает, обобщает и исключительно углубляет все, что было о мастере создано. Ни один из писавших о Конашевиче не знал его так подробно, не вдумывался в его творчество так внимательно, как делает это Ю. А. Молок.

Монография явилась плодом многолетнего труда, личного общения искусствоведа с художником, в большой мере первопубликацией материалов биографических и творческих, ранее бывших неизвестными. Отнюдь не становясь на путь «биографии-романа», достаточно ныне распространенного, автор начинает с рассказа о ранней жизни и школах художника, о времени, проведенном им в стенах Московского училища живописи и Щукинской галереи, о работе Конашевича по копированию старой живописи, его контактах с архитектурной декорацией. Думается, что автор прав, подчеркивая значение такой подлинно важной работы мастера, как выбитый в граните шрифт для памятника Жертвам Революции на Марсовом поле. Но, конечно, главным в жизни и творчестве В. М. Конашевича стала книга, печать, графика, иллюстрация.

Имя В. М. Конашевича всего более известно как участника в неоспоримом подъеме советской книжной графики, иллюстратора классики, создателя ряда детских книг. У мастера было с самого начала то редкое, что именуется собственным почерком или даже собственным лицом.

В монографии осторожно и тактично говорится об «уроках» «Мира искусства». В чем?

Художник совершенно поразил своих современников в самом начале двадцатых годов иллюстрациями к Фету и Тургеневу.

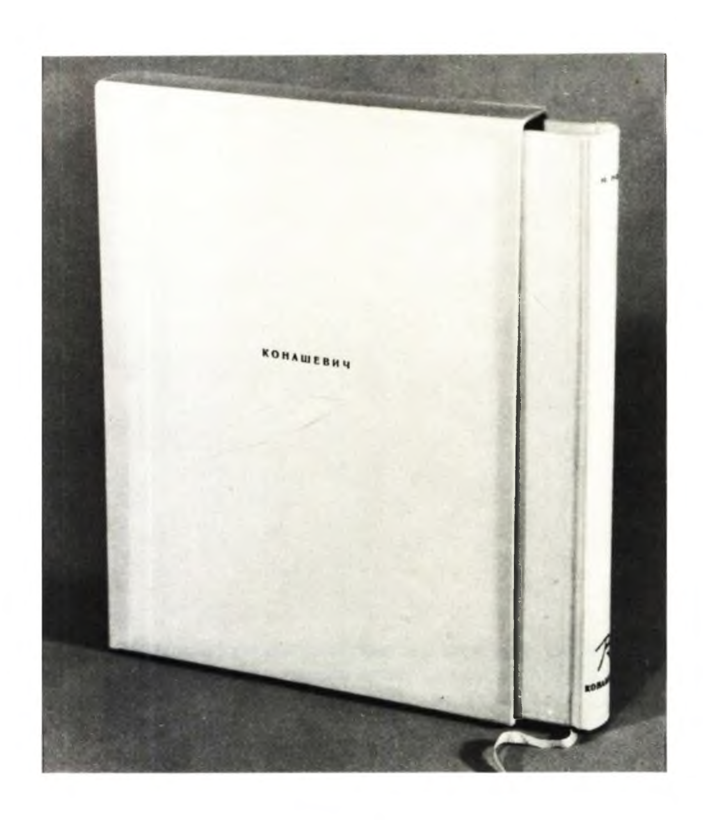
[1] *Молок Ю.* Владимир Михайлович Конашевич. Л., «Художник РСФСР», 1969. 333 с. с ил. Оформление, макет, художественная и техническая редакция Б. А. Денисовского.

Как иллюстратору лирики Фета и Тургенева (ибо «Первая любовь» 1921 года, быть может недостаточно оцененная Ю. А. Молоком, — чистая лирика в прозе) Конашевичу принадлежит особое место. Художник сумел быть «сродни» девятнадцатому веку. Его три книжки «серьезных» этих иллюстраций полностью подчинены в их двойственной жизни лирики слов и линий законам «контрапунктического единства» (термин А. В. Бакушинского). В этом — следует сказать более категорично — В. М. Конашевич не с «Миром искусства». Правда, в «почерке» своем В. М. Конашевич близок и к Д. И. Митрохину и С. В. Чехонину. Но в рисунке, в композициях своих, в комбинациях их с текстами он отходит от «Мира искусства».

Как иллюстратор В. М. Конашевич сразу сказал свое слово. Как оформитель, как художник книги — еще нет. Его рисунки — рядом с текстом, на отдельных листах «Фета». В «Помещике» они также или «рядом» или с текстом органически не слиты. В «Первой любви» они слишком яркоцветно напечатаны и порою не согласованы с набором по формату. И все же три книжки Конашевича тех лет (1920—1922) были и остались событием. Рецензент здесь более решителен, нежели автор монографии.

Книга выдержана в плане последовательно биографическом. Третья глава посвящена станковым работам В. Конашевича тех лет. Об этом Ю. А. Молок говорит осторожно и умно. Художник явно искал, многого еще не находил, а в пейзажных литографиях, например, явно сделал шаг дальше пейзажных иллюстраций к Фету.

Но, конечно, полностью «нашел себя» В. М. Конашевич в «Золотом веке книжки-картинки» (четвертая глава). Лирика сменена иронией, шуткой, остроумием. Его талант рисовальщика детской книжки наиболее отчетливо, по мнению рецензента, проявлен в сотрудничестве с С. Маршаком как переводчиком английских песенок («Дом, который построил Джек» и другие). Представляется, что и «Конек-Горбунок» и «Сказки» Перро, у которых были же более ранние интерпретации, связывали чем-то художника, может быть нарочностью стремления дать обязательно нечто, не похожее на бывшее. В английской тематике Конашевич полностью свободен. Важно, что сотрудничество В. М. Конашевича-художника и С. Я. Маршака-поэта было поистине великолепным и по-новому плодотворным. Веселый реализм «Ваньки и Васьки», полутрагедийный комизм «Пожара», в иллюстрациях которого смело и неожиданно удачно введен был Конашевичем черный цвет, безотносительно к другим достижениям советской детской



Б. Денисовский. **Внешний вид издания. Ю. Молок. «Владимир Михайлович Конашевич». Л., «Художник РСФСР», 1969**

книжки двадцатых годов останутся в истории нашего книжного искусства. Думается, именно ему отведет история детской книжки место рядом с В. В. Лебедевым на высшей точке ее развития в те годы.

В пятой главе Ю. А. Молок анализирует иллюстрационные серии В. М. Конашевича конца двадцатых—тридцатых годов. Рисунки к Чехову (1929), Зощенко (1929—1930), к иностранной классике (Шеридан, Шиллер), чудесные литографии к «Манон Леско» (1931), затем к Горькому и Федину показывают нового Конашевича, порою сохраняющего свой юмор, порою его заменяющего острой сатирической наблюдательностью или трагическими нотами. Вместе с автором монографии и рецензент склонен особо выделить иллюстрации к «Повести» Б. Пастернака (1933), где налицо и реминисценции ранней лиричности «Фета», и преодоление ее совсем новой системой дробной игры коротких штрихов. В. М. Конашевич предстает в материалах этой главы неутомимым искателем.

Быть может, вершиной творчества Конашевича и исследования, ему посвященного, оказывается шестая глава — «Графика или живопись». Это — подлинное открытие монографии. Опубликованные в ряде случаев впервые, редко фигурировавшие на выставках рисунки В. Конашевича, выполненные тушью на китайской бумаге, его гуаши и акварели, натюрморты и портреты поистине великолепны и показывают нам Конашевича как изумительного мастера не только линии, но и фона и цвета. Прекрасны по их достойности и строгости черные акварели времени героической блокады Ленинграда в дни Великой Отечественной войны. Заглавие «Графика или живопись», в сущности, снимается достижениями художника. Акварель как особый разряд творческих поисков многих мастеров прошлого и настоящего включает в себя и живописное, и графическое начало.

В пятидесятые—шестидесятые годы художник не раз возвращается к детским книгам двадцатых годов, но совершенно по-иному, на уровне бесспорно возросшего мастерства. Лучшая из этих новых работ — английские детские песенки «Плывет, плывет кораблик» (1956, 1962) — повторяет в новом масштабе книжку 1924 года — «Дом, который построил Джек». Книжка-тетрадка стала полнообъемной, переплетенною, с форзацем, книгой-шедевром прежнего остроумия и новой полнонасыщенной цветности, прекрасно отпечатанной, картинно-драгоценной.

Надо ли жалеть об исчезновении непосредственной «детскости», простоты и легкости изданий двадцатых годов? Художник стал, без сомнения, более зрелым, более «мастеровитым», более солидно-декоративным. Но сам собою остался же. Возможно, наиболее новыми стали цветные интерпретации сказок русских: «Годовик» В. И. Даля, сказок Пушкина. «Сказка о мертвой царевне» оказывается как бы апофеозом многих сказочных творений Конашевича. Автор монографии считает, что художник «окончательно закрепил эти сказки (пушкинские) за детьми». Быть может, это единственное место, в котором рецензент с автором книги не хотел бы согласиться. Большие полноцветные акварели к «Сказке о мертвой царевне» в значительной мере снимают антропоморфность сказочности. В прекрасной сцене встречи царевича с ветром природа никак не «сказочна», а подлинно «романтична». Был он — Конашевич — почем знать — и в рисунках к Тургеневу и Фету, и в сказках, и в английских песнях, и в «Манон Леско» тем, каким особо наглядно предстал он в поэмах-сказках Пушкина: истинным романтиком.

С очень большою добросовестностью и внушающею уважение бережностью выполнил Ю. А. Молок свою задачу — дать полную творческую биографию мастера. Монография значительно обогатила наше представление о нем. Воспринимать Конашевича только как мастера детской книжки-картинки после ознакомления с его акварелями и рисунками тушью времен Великой Отечественной войны мы более не должны. Многое в суждениях о мастере будет еще меняться, и ни автор монографии, ни его рецензент не берут на себя смелость точно определить место В. М. Конашевича в развитии искусства советской графики, рассматриваемой как большое и высоко нами ценимое целое.

А. А. Сидоров

«Эстонская книжная графика»

Основную часть книги Рейна Лоодуса «Эстонская книжная графика»[1] образует альбом, который содержит около пятисот репродукций. Альбому предпослана вступительная статья, заключают книгу биографические справки о художниках. Резюме, списки иллюстраций и справки на русском, немецком и английском языках делают это издание доступным широкому кругу читателей за пределами Эстонии.

Альбом, составленный Р. Лоодусом, охватывает период с конца XIX века — это время зарождения национальной школы профессионального изобразительного искусства — и до середины минувшего десятилетия, причем особое внимание уделено советской книжной графике. Альбом в полной мере представителен: здесь найдено место не только для крупных мастеров, задававших координаты эволюции эстонской книги, но и для всех художников, обогативших ее каким-либо нюансом или составлявших столь существенный для понимания эволюции «стилевой фон».

Такой принцип экспозиции материала продиктован естественным для исследователя стремлением к полноте, к восстановлению утраченного или полузабытого. Последовательное его проведение требовало серьезных предварительных изысканий, так как некоторые книги давно стали библиографической редкостью, другие были изданы без указания автора иллюстраций или оформления и требовали атрибуции, наконец, в книгу включены и неизданные циклы иллюстраций.

В результате альбом стал чем-то бóльшим, нежели простая совокупность произведений различных художественных индивидуальностей; он воспринимается не столько как концерт, сколько как спектакль. Перед глазами читателя-зрителя история эстонской книжной графики развертывается в виде связного процесса с весьма четким членением на отдельные этапы, каждый из которых обладает качественной определенностью. Одновременно не менее отчетливо прослеживаются моменты преемственности, расхождения и сближения важнейших, наиболее протяженных линий развития, переклички внутренне родственных, хоть и разделенных во времени, явлений.

В изданиях такого типа, как рецензируемый альбом, изображение и текст обмениваются функциями: поясняющее слово как бы «иллюминует» изобразительный ряд. Каким же должно быть наиболее целесообразное соотношение альбома и сопровождающего текста?

Рейн Лоодус использовал отведенные ему тридцать страниц, чтобы представить краткий очерк (или, иначе, развернутый конспект) истории эстонской книжной графики. Ему удалось четко обрисовать общие контуры ее развития, наглядно выявить основные рубежи, точно и сжато охарактеризовать творчество крупнейших мастеров, и там, где это необходимо, — наиболее значительные циклы. Некоторые выдающиеся художники книги вдохновили автора на миниатюрные творческие портреты, написанные с подлинным подъемом, — таковы строки, посвященные Эдуарду Вийральту, Адо Ваббе, Яну Вахтра, Марту Лаарману, Рихарду Кальо и другим.

Мы могли бы указать на отдельные неточности (например, иллюстрации А. Ваббе к «Песни песней» не тоновые, а цветные, выполнены в технике темперы, см. стр. 11, ил. 55), посетовать, что автор не упомянул некоторых мастеров послевоенной детской книги, опустил некоторые примечательные издания Художественного института ЭССР, труды П. Лухтейна и В. Тоотса, посвященные искусству шрифта, и т. п. Думается, что такого рода замечания в настоящей рецензии могут быть безболезненно опущены, так как они представляют скорее «локальный» интерес, а их немногочисленность лишь подчеркивает заслуживающую глубокого уважения педантическую скрупулезность, с какою выполнена работа.

Тем не менее эта во многих отношениях удавшаяся, вполне корректная статья в известном смысле оставляет чувство неудовлетворенности. Рейн Лоодус кратко, четко и выпукло описал, чтó происходило в эстонской книжной графике с конца прошлого века и до наших дней. Но подготовленный читатель едва ли не все это увидит сам, если будет листать альбом внимательно. Было бы куда интереснее узнать, почему судьбы эстонского искусства книги сложились именно так, а не иначе.

Чем объяснить, что в период между 1905 и 1917 годами влияние Н. Рериха и И. Билибина было сильнее и ярче, нежели, скажем, влияние Сомова или Добужинского, или, иначе, почему в это время наиболее мощно звучали национально-романтические ноты? Почему в двадцатые годы столь значительными оказываются явления, так или иначе связанные с футуризмом, экспрессионизмом, конструкти-

[1] **Eesti raamatugraafika, Tallinn. «Kunst», 1968. Составитель и автор вступительной статьи — Рейн Лоодус.**

визмом, а в следующем десятилетии они резко сходят на нет, уступая место по преимуществу реалистическому направлению? Можно ли какой-либо период рассматривать как результат прямого восхождения от удовлетворительного к хорошему, от хорошего — к лучшему и т. д.? — ибо такое именно впечатление оставляет посвященный тридцатым годам обобщающий абзац (стр. 15) . . . Список подобных вопросов можно было бы продолжить без труда.

Р. Лоодус в своей статье выступает более как хронист, нежели как историк, и его статья становится как бы словесным удвоением альбома. Однако было бы неверно возлагать на него всю полноту ответственности. Прежде всего, искусство книги требует особенно тонкого и многостороннего исторического анализа, ибо, помимо всех иных факторов, детерминирующих художественный процесс, необходимо хоть в некоторой степени исследовать и принимать в расчет процесс литературный. А главное, многие работы, посвященные истории эстонской (и не только эстонской) национальной школы нового времени, страдают пассивной описательностью и «концепционной анемией». Отказавшись от упрощенных и прямолинейных схем, мы словно не осмеливаемся предложить взамен другие, более гибкие, объективные, историчные — и Р. Лоодусу, действительно, почти не на что было опереться. Поэтому единственный упрек, который можно сделать автору и составителю нужной и в целом удачной книги-альбома, — это упрек в академической сдержанности и некоторой робости. Преодолев их, он смог бы не только изобразить ход развития эстонской книжной графики, но и предложить объясняющую его концепцию.

Б. Бернштейн



Керсна Хейно. Внешний вид издания. Р. Лоодус. «Эстонская книжная графика». Таллин, «Кунст», 1968 (на эст. яз.)



Памяти Соломона Бенедиктовича Телингатера

В 1969 году советское искусство книги потеряло одного из лучших своих мастеров. Соломон Бенедиктович Телингатер–художник, посвятивший свою жизнь работе в печати и много сделавший для ее развития. Около пятидесяти лет живого, активного творческого труда, около пятидесяти лет общественной деятельности в области книжно-издательского дела в СССР. Широта и богатство деятельности С. Б. Телингатера, масштаб и степень его влияния особенно ясны сейчас, когда мы обозреваем сделанное им.

Родился С. Б. Телингатер в 1903 году, раннюю юность провел в Баку, где учился в художественном училище и работал в газете, позднее переехал в Москву, во ВХУТЕМАС. С 1920 года начал работать в книжной графике, иллюстрации, плакате и станковой графике.

Уже в бакинские годы Телингатер четко осознал свое призвание художника-полиграфиста. С двадцатых годов он прошел путь от типографского инструктора, технического редактора и выпускающего до руководителя художественно-графической частью крупнейших издательств — «Земля и фабрика» и «Молодая гвардия»; от скромного художника-оформителя — до выдающегося мастера книжного искусства, награжденного многими медалями и высшей наградой г. Лейпцига за книжное искусство — Гутенберговской премией.

В непосредственном контакте с техникой (ведь книга — конечный результат работы художника и полиграфии, синтез искусства и производства) сложилось своеобразие художественного мышления Телингатера: оперирование массовыми, общественными категориями, где средства печати представляются первичными средствами выразительности, а не инструментом репродуцирования. Особая ценность искусства Телингатера, некое его сугубо современное качество в том, что художник понимал сам графический знак как образную ценность, умел поднять полиграфическое средство на высоту образа. Для него, пришедшего в печать не со стороны сложившимся мастером, а выросшего как художник печати и вместе с ней, любая творческая проблема существовала в особом преломлении, в неразрывной связи с выразительностью печатного знака, зрительного поля страницы, специфического «книжного» пространства.

Один из первых книжных дизайнеров, Телингатер, вслед за Лисицким, целый период своей жизни посвятил решению проблем функциональной книги, ее организации, конструирования, а также поискам содержательно-образной интонационной выразительности шрифта, наборной строки, акцидентного набора и других типографских средств. Одним из первых, по-дизайнерски, на уровне современных требований, решал Телингатер и задачи графических комплексов (каталог, афиши, пригласительный билет и др.). Обложки двадцатых—тридцатых годов, книги, сделанные совместно с поэтом С. Кирсановым, и особенно всемирно известная «Комсомолия» А. Безыменского, — блестящие примеры его достижений в этой области.

Журналы, альбомы, массовые политические издания, художественная литература — все это не только жанровое разнообразие творчества Телингатера. За всем этим стоит обилие сложнейшего материала — научного, исторического, художественного, ассимилированного художником и нашедшего адекватное — каждый раз иное — образное решение, будь то строгий серийный тип политического издания, изящный переплет Лермонтова или Пушкина, номер журнала «СССР на стройке» или альбом фотодокументов В. И. Ленина, где фотография — элемент и смыслового и художественного построения — обретает символическое звучание.

С. Б. Телингатеру была свойственна редкая скромность, поэтому он далеко не всегда подписывал издания, в которых принимал решающее участие (особенно это относится к периодике — журналам «СА» или «Полиграфическое производство»). Тем не менее его творческий почерк был настолько активен, что можно не только узнать сделанную им книгу, но и проследить влияние его творчества (особенно работы в ЗИФе, ГИХЛе) на формирование стиля массовых изданий двадцатых—тридцатых годов, где, несмотря на простоту и малочисленность использованных типографских декоративных элементов (а порой и плохую бумагу), присутствует деловая строгая красота.

Особая сфера деятельности Телингатера — работа над изданием совместно с художниками-иллюстраторами. Сотрудничество это никогда не носило пассивного характера — при работе над макетом С. Б. Телингатер, меняя масштабы, место иллюстрации на листе, добивался ее максимального образного обострения, не обособляя, а принимая включение в книгу как дополнительную конструктивную задачу. В. Н. Горяев так вспоминал о совместной работе с Соломоном Бенедиктовичем: «Иногда делается стыдно за недоделанную работу, когда попадает к Телингатеру, стыдно больше, чем перед художественным советом даже, потому что вдруг человек, практически почти не говоря ни слова, терпеливо повторяя весь ход мыслей по большой книге, очевидно оставит белые места и ничего не скажет. Это белые места в смысле идеи прочтения книги и самого ритмического построения. И садишься и делаешь еще».

Для Телингатера никакой процесс, связанный с изданием книги, не был чужд — он сам выполнял техническую редактуру, участвовал в типографских работах и лишь с выходом тиража считал свою миссию завершенной.

Мало известен Телингатер как рисовальщик, а между тем он обладал предельно точным глазом и специфическим ви́дением газетчика, предельно чутким к приметам времени. Именно этим качеством обладают фронтовые зарисовки и портреты Телингатера — всю войну он прошел с 49-й армией как художник газеты. В последние годы жизни Соломон Бенедиктович все большее внимание стал уделять рисунку. Наметился интерес к созданию ансамбля книги, включая и иллюстрации («Житие протопопа Аввакума», «Нравы Растеряевой улицы» Г. Успенского). Можно лишь пожалеть, что эта сфера возможностей художника так и осталась не реализованной до конца.

Самое важное в том явлении искусства, которое представляет собой творчество Телингатера, — это его поразительная активная творческая позиция, то самое характерное, из чего органически возникали различные фазы его творчества, позиция, которая позволила ему до конца жизни сохранить молодость духа, чистоту, верность идеалам, редкую принципиальность и доброту.

Редколлегия альманаха

Библиография

Общие работы

Книги, альбомы, брошюры

Баренбаум И. Е. Полиграфическое и художественное оформление книги. Учеб.-метод. пособие. Л., 1968. 51 с. с ил. (М-во культуры РСФСР. Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н. К. Крупской).

Гольцов Д. Книжная графика Советской Молдавии. Кишинев, «Тимпул», 1969. 39 с. с ил.

Гончарова Н. А. Основные проблемы советского школьного учебника. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. М., 1969. 19 с. (Моск. полиграф. ин-т).

Графика (Советской Латвии). Альбом. Рига, «Лиесма», 1969. 108 с. с ил. На англ., франц., нем., рус. и латыш. яз.

10 лучших книг Киргизии по художественному оформлению. 1961—1965. Фрунзе, «Мектеп», 1969. На рус. и кирг. яз.

Джеладзе В. П., Шлыков В. А. Книжная графика Кабардино-Балкарии. Нальчик, «Эльбрус», 1968. 143 с. с ил.

Заварова А. В. Об иллюстрировании детской книги. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. М., 1968. 24 с. (Академия художеств СССР. Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств).

Закарян Л. Д. О двух группах рукописей с лицевыми миниатюрами XIII—XIV веков из скрипториев Васпуракана. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. М., 1969. 20 с. (Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ист. фак. Кафедра зарубеж. искусства)

Иллюстрации к произведениям литературы. Для V класса. М., «Сов. художник», 1968. 5 с., 25 л. ил.

Иллюстрации к произведениям литературы. Для VI класса. М., «Сов. художник», 1968. 5 с., 22 л. ил.

Лоодус Р. Эстонская книжная графика. Альбом. Таллин, «Кунст», 1968. 344 с. с ил. На эст., рус., нем., англ. яз.

Литовская графика. Автор текста И. Корсакайте. Вильнюс, «Вайздас», 1969. 16 с. с ил.

Лицевая рукопись Успенского Собора. Евангелие начала XV в. из Успенского Собора Московского Кремля. Альбом. Текст Т. Ухова, Л. Писарской. Л., «Аврора», 1969. 37 с. с ил.

Лубок. Русские народные картинки XVII—XIX вв. Альбом. Автор текста и сост. Ю. М. Овсянников. М., «Сов. художник», 1968. 120 с. с ил. На рус. и англ. яз. Рец.: Рассадин С. Русский лубок. — «Новый мир», 1969, № 11, с. 281.

Хохлов И. Альбом о русском лубке. — «Искусство», 1969, № 12, с. 69.

Миниатюры к Бабур-Наме. Ташкент, «Фан», 1969. 4 с., 32 л. ил.

Персидские миниатюры XIV—XVII вв. Вступит. ст. О. Ф. Акимушкина и А. А. Иванова. М., «Наука», 1968. 51 с.; 46 л. ил. (Восточная миниатюра и каллиграфия в ленинградских собраниях АН СССР. Ин-т народов Азии. Гос. Эрмитаж. Гос. публ. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).

Проблемы книговедения и искусства книги. XXIII науч.-техн. конф. проф.-препод. состава МПИ. Тезисы докладов. М., Техлаборатория МПИ, 1969. 67 с.

Сидоров А. А. Записки собирателя. Книга о рисунках, старых и новых. Л., «Художник РСФСР», 1969. 239 с. с ил.

Сидоров А. А. Графика первого 10-летия (1917—1927). Рисунок. Эстамп. Книга. М., «Искусство», 1967. 13 с., 71 л. ил. Рец.: Крюков Р. Графика первого десятилетия. — «Искусство», 1968, № 5.

Сказка в творчестве русских художников (В. Васнецов, М. Врубель, Е. Поленова, Н. Рерих, С. Малютин, И. Билибин). Автор текста и сост. альбома Н. Ф. Шанина. М., «Искусство», 1969. 136 с. с ил.

Терещатова О. В. Белорусская советская книжная графика (1945—1967). На примерах художественной литературы. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Минск, 1968. 20 с. (АН БССР. Ин-т искусствоведения, этнографии, фольклора).

Статьи, рецензии, заметки

Адамов Е. Б. Оформление массовой политической книги. — «Изд. дело. Книговедение», 1969, № 3 (5), с. 21—22.

Аладьев В. Лучшие издания 1968 г. — «Книжная торговля», 1969, № 5, с. 28—29.

Алфеевский В. Иллюстрация — образное воплощение содержания книги. — «Дет. лит.», 1968, № 10, с. 38—39.

Анцитис В. О художественном оформлении книг и книжках-картинках. — В кн.: Анцитис В. Белое поле, черное семя. Рига, «Лиесма», 1968, с. 5—10.

Аугайтис А., Каждайлис А. Книга как зрелище. — «Декоративное искусство», 1969, № 3 (136), с. 40—41 с ил.

Баг Ю. Книжная графика Латвии. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 30—41.

Бегак Б. Посмотри на картинку. — «Дошкольное образование», 1969, № 5, с. 121—127.

Быкова В. Некоторые приемы верстки современной научной книги. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 42—55.

Вебер Т. Г. О сувенирных и уникальных изданиях. — «Полиграфия», 1968, № 3, с. 42—44 с ил.

Вздорнов Г. И. Иллюстрации к хронике Георгия Амартола. — В кн.: Византийский временник. Т. 30. М., «Наука», 1969. 324 с. с ил. (АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики).

Вздорнов Г. И. Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV—XV вв. — «Труды Отдела древнерусской литературы», 1968, т. 23, с. 171—198 (Ин-т русской литературы АН СССР).

Володин К. Журнал «Вещь». — «Декоративное искусство», 1968, № 5, с. 26—27.

Всесоюзная конференция работников издательств, полиграфических предприятий и художников по улучшению качества художественного оформления и полиграфического исполнения печатных изданий. — «Изд. дело. Книговедение», 1968, № 2, с. 71.

Гальперина Э. Иллюстраторы Тургенева. К 150-летию со дня рождения писателя. — «Искусство», 1969, № 2, с. 24—29 с ил.

Ганкина Э. В Болонье. (О полигр. и худож. оформлении книг, представленных на V Междунар. ярмарке детской книги. Апрель, 1967). — «Дет. лит.», 1968, № 11, с. 51—53.

Ганкина Э. Детская книга наших дней. (О Первой междунар. биеннале иллюстраций детской книги — БИБ-67). — «Искусство», 1968, № 10, с. 57—65.

Ганкина Э. Русские листовые азбуки первой половины XIX века. — «Дет. лит.», 1968, № 11, с. 48—50 с ил.

Глазычев В. Книга без оформителя? — «Лит. газ.», 1968, 3 июля, с. 8.

Глущенко Н. Иллюстрации в технической книге. — «Полиграфия», 1969, № 2, с. 42—44.

Гогохия Д. Оформляют лучшие художники. (Издания Грузинской ССР, посвященные 100-летию со дня рождения В. И. Ленина). — «Книжная торговля», 1969, № 1, с. 34.

Гончарова Н. Иллюстрация в учебной книге. — «Книга. Исследования и материалы», 1969, сб. 18, с. 109—116.

Гончарова Н. Современные приемы художественно-технического оформления зарубежного учебника. — «Изд. дело. Книговедение», 1969, № 1 (3), с. 50—53.

Горький в иллюстрациях зарубежных художников. (Публ. Т. Ржепецкой). — «Иностр. лит.», 1968, № 3, с. 247—256.

Громова Л. В Куйбышевском областном издательстве. — «Дет. лит.», 1968, № 12, с. 58—59.

Громова Л. Графические интерпретации пушкинских сказок. — «Искусство», 1968, № 2, с. 43—47.

Громова Л. Философские проблемы книжной иллюстрации. — «Искусство», 1969, № 11, с. 43—47.

Долинская В. Возродить древнее искусство. — «Печать Узбекистана», 1968, № 8, с. 39.

Дрампян Р. Армянское книжное искусство и миниатюра. — «Армения сегодня», 1969, № 8—9, с. 30—34 с ил.

Дрампян Р. Армянская миниатюра. — «Творчество», 1969, № 6, с. 23—24 с ил.

Жаворонкова А. Этим Буратино поверит. — «Дет. лит.», 1968, № 12, с. 67—68.

Жуков Н. Юные художники из Смоленска (Вова и Саша Ружо. Графика. Книжные иллюстрации). — «Москва», 1968, № 9, с. 7—8, ил. на вкл.

Иван Семенов. (Интервью с художником-графиком, редактором журнала «Веселые картинки»). — «Журналист», 1968, № 6, с. 10 с портр.

Измайлова Т. К вопросу об иллюстрациях рукописи «греч. 210» Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. — В кн.: Византийский временник. Т. 30. М., «Наука», 1969. 324 с. с ил. (АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики).

Ильенко Е. Искусство оформления. (По материалам выставки книг на военно-патриотическую тему. Москва, 1968). — «Книжная торговля», 1968, № 9, с. 44—45.

Ильин И. Мысли об искусстве иллюстрации. — «Художник», 1969, № 2, с. 20—22.

Исаевич Я. Острожская «Азбука» Ивана Федорова. — «Книга. Исследования и материалы», 1968, сб. 16, с. 237—238.

Каменский А. Без оформления нет книги! — «Лит. газ.», 1968, 3 июля, с. 8.

Камкин О. А. Проблемы и поиски советской книжной графики. — «Книга. Исследования и материалы», 1968, сб. 17, с. 123—138.

Капелян Г. Мастера книжной графики. — «Нева», 1968, № 4, с. 193—197.

Клепикова Е. Золотое яблоко. — «Дет. лит.», 1969, № 8, с. 55—56 с ил.

Клепикова Е. Художники — соавторы Чуковского. — «Дет. лит.», 1969, № 10, с. 70—74; № 12, с. 36—37, 40—41, 44—45, 48.

Климова М. Конструкция книги и художественные принципы (полиграфического искусства). — «Творчество», 1968, № 2, с. 22—23.

Ковтун Е. Артель художников «Сегодня». — «Дет. лит.», 1968, № 4, с. 44.

Коровин Ю. Трудно сделать хорошую книгу. — «Дет. лит.», 1968, № 9, с. 46—47 с портр.

Косинский И. Предпочитаю без посредников. — «Лит. газ.», 1968, 21 авг., с. 8.

Кузнецов Э. Как вернуть былую славу? — «Сов. культура», 1968, 5 марта.

Куренкова В. Реферат книги Дж. Льюиса «Книга двадцатого века. Ее иллюстрация и рисунок». [Великобритания]. — «Изд. дело. Книговедение», 1968, № 1, с. 54—56.

Лазурский В. Лейпцигские сборники «Книжное искусство». — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 262—273.

Ланда Р. М. Реферат статьи Рене Эльвина «Книги художников и Альберт Скира». — «Изд. дело. Книговедение», 1969, № 2 (4), с. 47—48.

Люблинский В. С. Подвиг Гутенберга. — «Книга. Исследования и материалы», 1968, сб. 16, с. 96—111.

Ляхов В. Н. Учебник и искусство книги. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 12—29.

Ляхов В. Н. Художественное конструирование — процесс и метод организации советской книги. — «Изд. дело. Книговедение», 1969, № 4 (6), с. 27—30.

Мануйлов Г. И. Проблемы и поиски нового. — «Полиграфия», 1969, № 7, с. 39—41.

Нам отвечают республиканские издательства. (Задачи издательств по оформлению и иллюстрированию детских книг). — «Дет. лит.», 1969, № 11, с. 51—57.

Немировский Е. Искусство русской печатной книги. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 232—247.

Немировский Е. Л. Славянские инкунабулы и палеотипы кирилловского шрифта в книгохранилищах Советского Союза. — «Сов. славяноведение», 1968, № 1, с. 11—25.

Никулина О. Сентиментальные размышления. — «Сов. культура», 1968, 1 июня.

Новоспасский В. Основные принципы использования фотографии в книге. — «Изд. дело. Книговедение», 1969, № 1 (3), с. 35—36.

Островский Г. Образы «Лесной песни». (Об иллюстрациях к драме Л. Украинки). — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 66—75.

Островский Г. Чей Тиль лучше? — «В мире книг», 1968, № 7, с. 39—41 с ил.

Петров В. Н., Сидоров А. А. Журнальный рисунок в период революции 1905—1907 годов. — В кн.: История русского искусства. Т. 10. Кн. 2. М., «Наука», 1969. 559 с. с ил.

Рекант А. А. Реферат статьи Н. Дж. Кормана «Революция в издательском деле». — «Изд. дело. Книговедение», 1969, № 4 (6), с. 43—45.

Ржепецкая Т. Шедевры книжной графики. (Советские художники иллюстрируют произведения М. Горького). — «В мире книг», 1968, № 1, с. 24.

Розов Н. Н. Иллюстрации Киевской псалтыри 1397 г. на полях старопечатной книги. — В кн.: Литература и общественная мысль Древней Руси. К 80-летию со дня рождения чл.-кор. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. Л., «Наука», 1969. 415 с. с ил. (АН СССР. Ин-т русской литературы. Пушкинский дом).

Рубцова Л., Шепелева Л. Реферат книги Б. Валуенко «Наборный титул и рубрики книги». (Киев. «Техника», 1967). — «Изд. дело. Книговедение», 1968, № 1, с. 37—38.

Сидоров А. А. Русская наборная обложка XVIII—XIX вв. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 248—260.

Слуцкайте А. Современная книжная графика Литвы. — «Книга. Исследования и материалы», 1969, сб. 18, с. 117—125 с ил.

Соморов Б. Новые стандартные форматы книг и журналов. — «Полиграфия», 1968, № 12, с. 32—36.

Сулейманов Х. Рукописи Алишера Навои. К 525-летнему юбилею поэта (Искусство книжной графики чератской школы 15—16 вв.). — «Декоративное искусство СССР», 1968, № 8, с. 22—23 с ил.

Сумарокова И. Поиски последних лет. Об оформлении детских книг кавказских и закавказских издательств. — «Дет. лит.», 1968, № 5, с. 61, 64—65.

Терещатова О. Форзац как элемент художественного оформления книги. — В кн.: Проблемы современного белорусского искусства. Минск, «Наука и техника», 1968, с. 88—93.

Ургалкина Н. В мастерских графиков Чувашии. (О работах книжных графиков В. Агеева, В. Емельянова, Э. Юрьева, М. Ильина, А. Миттова и П. Сизова). — «Художник», 1969, № 1, с. 26—31 с ил.

Ушаков А. Маяковский и Гросс. — «Вопросы литературы», 1968, № 7, с. 46—56.

Чегодаева М. Художники — всемирной литературе. — «Сов. культура», 1969, 24 апр.

Чекис И. Лицо литовской книги. — «Книжная торговля», 1968, № 7, с. 48.

Конкурсы, выставки

Аладьев В. Десятый Всесоюзный конкурс. — «Полиграфия», 1969, № 5, с. 4—5 с ил.

Андрей Павлович Ливанов. Каталог выставки. Рисунок. Акварель. Иллюстрации. Сост. Е. В. Членова. Вступит. ст. В. Горяева. М., «Сов. художник», 1968, 45 с.

Арзуманов А., Овчинникова М. Вторая республиканская (выставка графического искусства Таджикистана). — «Творчество», 1969, № 7, с. 11—13 с ил.

Барашков Т. Международная выставка книг, посвященная 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. 15 апр. — 15 мая 1970 г., Москва. — «Изд. дело. Книговедение», 1969, № 2 (4), с. 3—4.

Васильев Г. В галерее и на улице. (О выставке советской и американской графики). — «Правда», 1968, 1 авг.

Верейский О. Первые впечатления. (О выставке «50 лет ленинградской книжной графики». Москва, 1968). — «Лит. газ.», 1968, № 6, с. 5.

Вернисаж ленинградцев. — «В мире книг», 1968, № 4, с. 44 с ил.

Выставка книг, журналов и графики издательства «Мир» (1964—1969 гг.). — «Изд. дело. Книговедение», 1969, № 4 (6), с. 55—57.

Выставка произведений Ю. И. Пименова, И. Л. Слонима, О. Г. Верейского. Живопись, скульптура, графика. Каталог. Сост. Т. С. Прохорова. М., «Искусство», 1968. 16 с. с портр.; 7 л. ил. (Академия художеств СССР. Союз художников РСФСР).

Выставка работ чувашских художников книги. Каталог. Сост. и автор вступит. ст. Н. А. Ургалкина. Чебоксары, 1968. 43 с. с ил. (М-во культуры Чувашской АССР. Чувашское отделение Союза художников РСФСР. Чувашское книжное изд-во).

Выставка рисунков из собрания члена-корреспондента Академии наук СССР проф. А. А. Сидорова. Каталог. М., «Сов. художник», 1969. 21 с. с ил.; 16 л. ил. (Гос. музей изобразит. искусств им. А. С. Пушкина).

Гедминас А. Броско, оригинально, доходчиво. Заметки с выставки русской книги. — «Сов. Литва», 1968, 24 марта.

Герман М. Интерграфика-67. (Междунар. выставка графики в Берлине). — «Творчество», 1969, № 1, с. 14—19 с ил.

Голик И. Показывает Венгрия. (О выставке венгерской современной графики в Москве). — «Правда», 1968, 15 сент., с. 6.

Гравюра карандашной манерой. Каталог выставки. Сост. и автор вступит. ст. М. Д. Дворина. Л., «Сов. художник», 1969. 23 с.; 8 л. ил. (Гос. Эрмитаж).

Графика Венгрии. (О выставке в Москве). — «Лит. газ.», 1968, № 36, с. 8.

Графики Сибири. Каталог выставки. Сост. Г. Подбересская. Вступит. ст. И. Волынской. М., 1969. 22 с.; 7 ил. (Союз художников РСФСР).

Двинянинова Л. Посвящено А. М. Горькому. — «Художник», 1968, № 5, с. 2, вкл.

Девятый Всесоюзный конкурс на издания, лучшие по художественному оформлению и полиграфическому исполнению. — «Изд. дело. Книговедение», 1968, № 1, с. 59—60.

Заур-Бек Абаев. Рисунок, акварель, гуашь, темпера, пастель, офорт, книжная графика, книги. Каталог. Вступит. ст. И. Купцова. М., «Сов. художник», 1968. 39 с. с ил.

Ильенко Е. Лучшие издания. 1968. — «В мире книг», 1969, № 6, с. 48.

Исаев Д. А. Лучшие книги закавказских республик. — «Полиграфия», 1969, № 4, с. 43.

Краковская биеннале. — «Творчество», 1968, № 5, с. 24.

Кузнецов Э. Подводя итоги. (Выставка «50 лет ленинградской книжной графики»). — «Творчество», 1968, № 9, с. 8—11 с ил.

Купцов И. Графики Сибири сегодня. — «Художник», 1969, № 2, с. 17—19 с ил.

Ляхов В. Новое в книжной графике. (По материалам IX выставки книжной графики. Москва, июнь, 1968). — «Творчество», 1968, № 10, с. 19—22 с ил.

На вернисаже — вручение награды. (Междунар. выставка графики в Кракове). — «Сов. культура», 1968, 6 июня.

Наша классика. (О выставке «50 лет ленинградской книжной графики». Москва, 1968). — «Сов. культура», 1968, 13 февр.

Нежин Б. Советская графика в Вологде. — «Художник», 1968, № 6, 2 с. вкл.

Пангсепп Р. Книга Прибалтики (по итогам конкурса). — «Полиграфия», 1969, № 7, с. 41—44.

Показывает «Интерграфика». (В Ленинграде открылась выставка произведений прогрессивных художников из 39 стран мира). — «Правда», 1968, 25 авг.

Пятьдесят лет ленинградской книжной графики. Каталог выставки. Л., «Художник РСФСР», 1969. 117 с.

50 лет ленинградской книжной графики. (Одноименная выставка, состоявшаяся в Москве). — «Дет. лит.», 1968, № 4, с. 42—44.

Революционная графика. 1871—1917. К 150-летию со дня рождения К. Маркса. Каталог. (Б.м.), 1968. 7 с. (Академия художеств СССР. Гос. Эрмитаж. Немецкая Академия искусств в Берлине).

Сидоров А. А. Мастера книги из Ленинграда. (О выставке ленинградских художников книги. Москва). — «Сов. культура», 1968, 29 февр.

Советская графика 1917—1967. Каталог. Сост. И. Г. Козлова, К. Н. Федотова. Вступит. ст. С. Г. Ивенского и И. Г. Козловой. Вологда, 1968. 87 с. с ил. (Упр. культуры Вологодского облисполкома. Вологодская картинная галерея).

Советская книга на XIII Международной книжной ярмарке в Варшаве. — «Изд. дело. Книговедение», 1968, № 1, с. 64—65.

Советская книжная графика. Каталог. Сост. и автор вступит. ст. Э. А. Бабаева. Киев, «Мистецтво», 1968. 166 с. с ил. (М-во культуры УССР. Киевский музей русского искусства).

Мастера русской и советской книжной графики

Агин А. А.
Гордин М. Глазами современника. — «Лит. газ.», 1969, № 7, с. 3.

Алимов Б. А.
Борис Алимов. — «Дет. лит.», 1969, № 10, с. 80 с ил.

Аминов Ф. А.
Ильина А. Иллюстрации к сказке Г. Тукая «Шурале». — В кн.: Тукай Г. Шурале. Л., «Художник РСФСР», 1968, с. 23.

Анненков Ю. П.
Соловьев В. Слушайте революцию ... (Ил. Ю. Анненкова к поэме А. Блока «Двенадцать»). — «Творчество», 1968, № 11, с. 17—19.

Альтман Н. И.
Капелян Г. Выставка Натана Альтмана. — «Декоративное искусство СССР», 1969, № 7, с. 46—47; Натан Альтман. К ретроспективной выставке произведений. Живопись. Графика. Скульптура. Прикладное искусство. Театр. Кино. Оформление улиц и массовых зрелищ. Сост. Э. Д. Кузнецов. Вступит. ст. Г. Козинцева. Л., «Художник РСФСР», 1968. 46 с.; 22 л. ил.; *Эткинд М.* Натан Альтман. — «Искусство», 1969, № 10, с. 16—23 с ил.; *Петров В.* Разносторонний художник. — «Творчество», 1969, № 10, с. 8—10 с ил.

Кузнецов Э. Н. И. Альтман. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 162—171.

Аршакуни З.
Клепикова Е. Солнце на гвозде. (Ил. З. Аршакуни к одноим. детской книге А. Крестинского). — «Дет. лит.», 1968, № 9, с. 57—58.

Базилевич А.
Криволапов М. Новая встреча с «Энеидой». — «Сов. культура», 1969, 29 июля.

Басов Б. М.
Лебедев В. Обобщенность и лаконизм. — «Творчество», 1968, № 5, с. 11—12; *Чегодаева М.* Литература, жизнь, искусство. (Серия графических работ Б. Басова «Литература об Отечественной войне»). — «Сов. культура», 1968, 30 июля.

Башилов М. С.
Волкова Т. Первый иллюстратор «Войны и мира» Л. Н. Толстого — «Труд», 1969, 27 июля.

Бенца А. Н.
Липович И. Азбука в картинках Александра Бенца. — «Дет. лит.», 1969, № 1, с. 48—52 с ил.

Бескаравайный В.
Владимир Бескаравайный. (Молодой художник-иллюстратор о себе и своей работе). — «Дет. лит.», 1969, № 4, с. 46 с портр. и ил.

Билибин И. Я.
Мастер всеведущий. — «Мол. гвардия», 1969, № 8, с. 320 с ил.; *Голынец С. В.* Книжная графика И. Я. Билибина. — «Книга. Исследования и материалы», 1968, сб. 16, с. 46—66. *Спирин А.* Сказочная старина. (Иллюстрации И. Я. Били-

бина к русским народным сказкам). — «Журналист», 1968, № 1, с. 53—54 с ил.

Билль А. Ф.
Голубова Э. Зрелость таланта. — «Художник», 1969, № 6, с. 5—7 с ил.

Бисти Д. С.
Бисти Д. Голосует сердце. — «Искусство», 1969, № 1, с. 7—9 с ил.; *Патрушева Е.* Новая работа Д. Бисти. — «Искусство», 1968, № 1, с. 12—14; *Зименко В.* Образ Ленина, образ революции. — «Правда», 1969, 18 окт.; *Пистунова А.* Книга-памятник. — «Труд», 1969, 2 окт.; *Гончаров В.* Учителя Дмитрия Бисти. — «Лит. Россия», 1969, № 34, с. 5; *Черепанов Ю.* Графическая поэма. Новые гравюры к поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». — «Известия», 1969, 10 сент.; *Анисимов Г.* Главная тема. — «Кн. торговля», 1969, № 1, с. 50—52.

Боклевский П. М.
Елшино. (О русском художнике-графике, иллюстраторе русской классич. литературы 2-й половины XIX века. П. М. Боклевском. 1816—1897). — В кн.: На земле Рязанской. М., «Моск. рабочий», 1968, с. 196—197.

Бруни И. Л.
Бруни И. В Саянской тайге. Записки художника (с иллюстрациями). М., «Сов. художник», 1969. 168 с. с ил.; И. Бруни. (Советский художник-график). М., «Сов. художник», 1969. 16 с. с ил.; *Перцов В.* Художник Иван Бруни. — «Дет. лит.», 1968, № 10, с. 32—37.

Будогоский Э. А.
Рахтанов И. Специфика таланта (Ленинградский график Э. Будогоский). — «Дет. лит.», 1968, № 11, с. 33—37 с портр. и ил.

Бунин П.
Год Уленшпигеля. К 100-летию замечательного романа Ш. де Костера. — «Дон», 1968, № 12, с. 172—173 с ил.; *Бунин П.* Сквозь годы. (Художник о своей работе над иллюстрациями книги «Легенда об Уленшпигеле»). — «Сов. женщина», 1968, № 7, с. 24—25 с ил.

Басманова Н.
Митурич М. Акварели Наталии Басмановой. — «Дет. лит.», 1968, № 4, с. 48—49 с портр. и ил.

Вакидин В.
В. Вакидин. (Советский художник-график. Текст Н. Горленко). М., «Сов. художник», 1969. 16 с. с ил.

Вардзигулянц Р.
Вардзигулянц Р. Героическое сердце. (О работе над иллюстрациями к книге Ю. Фучика «Репортаж с петлей на шее») — «Творчество», 1968, № 10, с. 10—12 с ил.

Васильев А. А.
Рогозная Л. От страниц к холсту. — «В мире книг», 1968, № 4, с. 43 с ил.

Васильев П. В.
Емельянова И. Главное дело жизни. (О работе над образом В. И. Ленина). — «Правда», 1969, 25 авг.; *Горецкая М.* Творец Ленинианы. — «Неман», 1969, № 8, с. 190—191 с портр.; *Адов И.* Подвиг творчества продолжается. (К 70-летию засл. деятеля РСФСР П. В. Васильева). — «Лит. Россия», 1969, № 35, 29 авг., с. 5; *Адов И.* Народное признание. (К 70-летию художника П. В. Васильева). — «Известия», 1969, 23 авг.

Васнецов Ю. А.
Петров В. Ю. А. Васнецов. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 122—133; *Клепикова Е.* Несостоявшееся интервью. — «Дет. лит.», 1968, № 4, с. 61—63 с ил.

Вагин В.
Болашенко Г. «10:0 в вашу пользу». (Ил. художника В. Вагина к одноим. книге). — «Дет. лит.», 1969, № 5, с. 62.

Вендер А. С.
Знагок детской души. — «Дружба народов», 1968, № 6, с. 112 с ил. на вкл.

Верейский О. Г.
Долгополов И. Артистизм, пластика, простота (в рисунках и акварелях О. Г. Верейского). — «Огонек», 1969, № 9, с. 16 с ил. на цв. вкл.; Орест Верейский. — «Дет. лит.», 1969, № 11, с. 38—41 с ил.

Власов Б.
Борис Власов. (Художник детской книги о своей работе). — «Дет. лит.», 1968, № 12, с. 56—57 с портр. и ил.

Волович В.
Воронова О. Свое прочтение Шекспира. — «Творчество», 1968, № 8, с. 15—16 с ил.

Галанин И. И.
Игорь Галанин. — «Дет. лит.», 1968, № 7, с. 56—57 с портр. и ил.

Гальдяев В.
Владимир Гальдяев. — «Дет. лит.», 1969, № 7, с. 44 с портр.

Герасимов С. В.
Разумовская С. Книжная иллюстрация в творчестве С. В. Герасимова. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 280—289; *Халаминский Ю.* Большое содружество. — «В мире книг», 1968, № 1, с. 48 с ил.

Годин И.
Нижняя С. Художник Игорь Годин. — «Дет. лит.», 1969, № 2, с. 45—49 с портр. и ил.

Голицын И.
Голицын И. Быть самим собой. — «Творчество», 1969, № 5, с. 11—14 с ил.; Илларион Голицын. М., «Сов. художник», 1968. 12 с. с ил.

Гольц Н.
Пивоваров В. Вечер у Ники Гольц. — «Дет. лит.», 1968, № 3, с. 61.

Гончаров А. Д.
Гончаров А. Для чего мы работаем. — «Дет. лит.», 1969, № 3, с. 35—38; *Лукачевская Л.* Большое искусство. — «Книжная торговля», 1968, № 1, с. 48—49.

Гончарова Н., Ларионов М.
Харждиев Н. Памяти Наталии Гончаровой (1881—1962) и Михаила Ларионова (1881—1964). — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 306—318.

Горяев В. Н.
Виноградова Е. Виталий Горяев. (Художник-график. Карикатура. Плакат. Книжная графика). — «Культура и жизнь», 1969, № 7, с. 44—45 с ил. *Горяев В.* Иллюстратор-соавтор. — «Творчество», 1968, № 6, с. 12; Уметь читать книгу. — «Лит. газ.», 1968, № 31, с. 8; *Костин В.* Князь Мышкин и другие. Иллюстрации В. Горяева к роману Ф. М. Достоевского «Идиот». — «Юность», 1969, № 4, с. 111—112 с ил.; *Кудрявцева Л.* Рассказывает художник В. Горяев. След времени. — «Дет. лит.», 1968, № 3, с. 45—47.

Давидович И. А.
Гончаров Н. Источник вдохновения. — «Книжная торговля», 1969, № 6, с. 56—57 с ил.

Даран Д. Б.
Кузьмин Н. Памяти Д. Б. Дарана. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 162—171.

Дехтерев Б. А.
Дехтерев Б. Иллюстрация — произведение художественное. — «Дет. лит.», 1969, № 4, с. 43—45 с портр. и ил.; *Дехтерев Б.* Жизнь, истина, добро. — «Правда», 1968, 28 марта; *Кибрик Е.* Художник Дехтерев. — «Дет. лит.», 1968, № 1, с. 48—51; Новое оформление «Детства» А. М. Горького. — «Дет. лит.», 1968, № 5, с. 60 с ил.

Давыдова А. А.
А. А. Давыдова — советский художник-иллюстратор. (К 80-летию со дня рождения). — В кн.: Календарь знаменательных и памятных дат по Тульской области на 1968 год. Тула, Приокское кн. изд-во, 1968, с. 25—26. (Тульская обл. библиотека им. В. И. Ленина, Гос. архив Тульской обл., Обл. краевед. музей)

Добужинский М. В.
Липович И. Детская книга Добужинского. — «Дет. лит.», 1969, № 3, с. 43—45 с ил.

Епифанов Г. Д.
Матафонов В. Иллюстрации Г. Епифанова к «Пиковой даме» А. С. Пушкина. — «Искусство», 1968, № 2, с. 36—40; *Сафронов А.* Резцом художника. — «Нева», 1969, № 3, с. 218 с ил.

Ечеистов Г. А.
Бескин О. Георгий Ечеистов. М., «Сов. художник», 1969. 72 с. с ил.; *Турова В.* Г. А. Ечеистов. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 172—183.

Замирайло В.
Иваницкий В. Художник Виктор Замирайло. (К 100-летию со дня рождения). — «Дет. лит.», 1969, № 8, с. 48—53 с ил.

Зусман Л.
Зусман Л. Не быть рабом своей манеры. — «Дет. лит.», № 11, 1968, с. 46—48 с портр. и ил.

Иванин В.
Шилов В. (О художнике В. Иванине — иллюстраторе книги Ю. Разумовского «У нас во дворе»). — «Дет. лит.», 1968, № 1, с. 64—65.

Иванов А.
Неисчерпаемая тема. — «Дон», 1969, № 3, с. 184—185 с ил.

Иванов Ю.
Лилин А. Обращение к Тилю. — «Смена», 1968, № 11, с. 22 с ил.

Измайлов Е.
Евгений Измайлов. — «Декоративное искусство СССР», 1969, № 4, с. 48 с ил. и портр.

Ильина Л. А.
Минаев Е. Большой талант. — «Книжная торговля», 1968, № 7, с. 53 с портр. и ил.

Ильинский И.
И. Ильинский. (Художник, иллюстрирующий книги о В. И. Ленине). — «Дет. лит.», 1969, № 9, с. 16—17 с ил.

Иткин А.
Дувидов В. Максимка. (Об иллюстрациях художника А. Иткина к одноим. книге С. Могилевской). — «Дет. лит.», 1969, № 2, с. 51 с ил.

Кабаков И. И.
Пивоваров В. Книга Ильи Кабакова. — «Дет. лит.», 1969, № 9, с. 35—41 с портр. и ил.

Каждоян А. К.
Адалян Н. Поэт и художник. — «Лит. Армения», 1967, № 9, с. 74—76.

Калашников А.
Анатолий Калашников Каталог. Вступит. ст. В. Королюка. Сост. М. В. Трухницкий. Красноярск, 1969. 43 с. с ил. (Краснояр. краевое управление культуры. Краснояр. худож. галерея); Воронеж. Гравюры на дереве А. Калашникова. Стихи В. Гордейчева. Предисл. Г. Троепольского. Воронеж, «Коммуна», 1969. 43 с. с ил.; *Пийльман С.* Выставка А. Калашникова. — «В мире книг», 1968, № 6, с. 48.

Каневский А. М.
Девишев А. А. М. Каневский. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 196—212; Рассказывает художник А. Каневский: «Я работаю так же, как разговариваю с детьми». — «Дет. лит.», 1968, № 1, с. 52—55.

Караченцев П.
Митина А. Как кувшин воевал. (Иллюстрации П. Караченцева к одноим. детской книге А. Глебова). — «Дет. лит.», 1968, № 8, с. 45—46 с ил.

Карпенко М.
Михаил Карпенко. Альбом. Книжная графика. Вступит. ст. Г. Карклиня. Рига, «Лиесма», 1969. 71 с. с портр. и ил. На латыш. яз.

Ковалев С.
Шилов Ю. А мы крупу сеяли. (Иллюстрации С. Ковалева к одноим. детской книге С. Шушкевича). — «Дет. лит.», 1968, № 8, с. 47 с ил.

Коган Е. И.
Выставка книжной графики Е. Когана. 1968. Книга, шрифт, фронтовые работы, рисунки. Каталог. Вступит. ст. Ю. Молока М., «Сов. художник», 1968; *Телингатер С.* Режиссер книги. — «Творчество», 1968, № 6, с. 13 с ил.

Колюшева Т.
Татьяна Колюшева. — «Дет. лит.», 1968, № 8, с. 60—61 с ил.

Конашевич В. М.
Верен долгу призвания. — «Лит. Россия», 1969, № 19, с. 15; *Конашевич В. М.* О себе и своем деле. Воспоминания. Статьи. Письма. С приложением воспоминаний о художнике. М., «Дет. лит.», 1968. Рец.: *Клепикова Е.* О себе и своем деле. — «Новый мир», 1969, № 5, с. 240—242; *Молок Ю.* Владимир Михайлович Конашевич. Л., «Художник РСФСР», 1969. 335 с. с ил. Рец.: *Терехов Е.* Владимир Конашевич. — «В мире книг», 1969, № 7, с. 38—41; *Герчук Ю.* Конашевич в жизни и в искусстве. — «Дет. лит.», 1969, № 7, с. 38—41 (Рецензия на книги: Конашевич В. М. О себе и своем деле. М., «Дет. лит.», 1968 и Молок Ю. Владимир Михайлович Конашевич. (Оформление Б. Денисовского). Л., «Художник РСФСР», 1969); *Попова Л.* Иллюстрации В. М. Конашевича к «Сказкам» Пушкина. — «Дошкольное воспитание», 1968, № 2, с. 123—126; *Токмакова И.* Воспоминания о знакомстве, которого не было. (О В. М. Конашевиче). — «Дет. лит.», 1968, № 4, с. 46—47 с ил.

Коринец Ю.
Рисунки автора. — «Дет. лит.», 1969, № 5, с. 59 с ил.

Кошкарев И.
И. Кошкарев. — «Дет. лит.», 1969, № 2, с. 52—53.

Кравченко А. И.
Алексей Ильич Кравченко. Выставка рисунков. Каталог. Вступит. ст. и сост. А. Г. Сакович. М., «Сов. художник», 1969. 19 с. с ил. (Гос. музей изобразит. искусств им. А. С. Пушкина); *Буторина Е.* Алексей Ильич Кравченко (1889—1940). Л., «Художник РСФСР», 1969. 57 с. с ил. (Народная б-чка по искусству).

Красаускас С. А.
Знакомьтесь: С. Красаускас. — «Сельская молодежь», 1968, № 5, с. 16—17 с ил.; *Красаускас С.* Иллюстрация: поэзия и проза. — «Сов. культура», 1969, 19 июля; Правда и красота. — «Наука и религия», 1969, № 3, с. 2 (обл.); ил. на с. 22—23 и 28.

Кругликова Е. С.
Перерве С. Искусство силуэта. — «Нева», 1968, № 5, с. 209—211 с ил.

Кузьмин Н. В.
Корнилов П. Художник и писатель. — «Художник», 1969, № 5, с. 11.

Кузминскис И. М.
Скуратов И. Народные традиции в графике И. Кузминскиса. — «Искусство», 1968, № 7, с. 14—18.

Кукрыниксы
Ефимов Б. Встреча с Кукрыниксами. — «Правда», 1969, 19 марта; *Ефимов Б.* Кукрыниксы. — «Сельская новь», 1969, № 6, с. 34—36 с портр. и ил.; Кукрыниксы. Обвинение. Картины, фрагменты, эскизы, рисунки, карикатуры. Альбом. Предисл. Б. Полевого. М., «Сов. художник», 1969. 29 с., 9 л. ил. На рус. и англ. яз.; *Лукачевская Л.* Художники книги Кукрыниксы. — «Книжная торговля», 1968, № 2, с. 41—43; *Полевой Б.* Боевой расчет: Кукрыниксы. — «Сов. культура», 1969, 2 дек.; *Черкашин Н.* Кукрыниксы. — «Комс. правда», 1969, 10 авг.

Курдов В. И.
Курдов В. Годы дружбы. (Художник-иллюстратор о творческом содружестве с В. В. Бианки). — «Дет. лит.», 1968, № 8, с. 48—51 с ил.; *Петров В.* Талантливый ленинградский график. — «Искусство», 1968, № 6, с. 29—33 с ил.

Курдюкова Н., Коровин А.
Болашенко Г. Веселая азбука. — «Дет. лит.», 1968, № 12, с. 43.

Куткин В.
Терехов Е. Гравюры Владимира Куткина. — «В мире книг», 1969, № 11, 3 стор. обл.

Лаптев А. М.
Герценберг В. Рисунки А. Лаптева. — «Искусство», 1968, № 10, с. 19—24; *Лавров А.* Художник А. Лаптев. — «Дет. лит.», 1969, № 1, с. 39—45 с портр. и ил.

Лапшин Н. Ф.
Сурис Б. Двуединство. — «Дет. лит.», 1968, № 8, с. 52—55 с ил.

Лебедев В. В.
Герчук Ю. Рисунки В. Лебедева. — «Творчество», 1968, № 3, с. 14; *Лебедев В.* О рисунках для детей. — «Дет. лит.», 1969, № 5, с. 48—50 с ил.; *Крейцер Б.* Издательство-школа. — «Дет. лит.», 1968, № 4, с. 58—60 с ил.

Левинсон Е. А.
Туберовская О. Иллюстрировал зодчий. — «В мире книг», 1969, № 6, с. 45 с ил.

Ливанов А. П.
Горяев В. Иллюстратор-соавтор. — «Творчество», 1968, № 11, с. 18 с ил.

Лисицкий Л. М.
Хан-Магомедов С. Воспоминания. Письма. Рукописи. — «Декоративное искусство СССР», 1968, № 11, с. 18—22.

Лосин В. Н.
Устинов Н. Про Вениамина Лосина. — «Дет. лит.», 1968, № 11, с. 38—43 с портр. и ил.

Лось Е. Г.
Болашенко Г. Талант и трудолюбие. — «Книжная торговля», 1968, № 5, с. 46—47 с ил.

Маврина Т. А.
Вакуров В. Волшебный мир художника. — «В мире книг», 1969, № 3, 3 стор. обл.; Загорск. Рисунки и акварели Т. Мавриной. Альбом. Предисл. И. Э. Грабаря. Текст к ил. Т. А. Мавриной. Л., «Художник РСФСР», 1968. 95 с. с ил. Рец.: *Земцов С.* «Загорск» Т. Мавриной. — «Декоративное искусство СССР», 1969, № 12, с. 52 с ил.; *Урбан А.* Сквозь историческое чувство. — «Звезда», 1969, № 10, с. 211—213; Татьяна Маврина. — «Сов. Союз», 1969, № 11, с. 29 с ил.

Майофис М.
М. Майофис. (Художник-иллюстратор о себе). — «Дет. лит.», 1969, № 5, с. 60 с портр. и ил.

Макавеева Г.
Г. Макавеева. (Художник-иллюстратор о себе). — «Дет. лит.», 1968, № 10, с. 40 с портр.

Макунайте А.
Проскурникова Н. Истоки таланта. — «Книжная торговля», 1969, № 3, с. 44—45 с портр. и ил.

Малютин С. В.
Голынец Г. В мире былины и сказки. — «Художник», 1968, № 7, с. 55—59 с ил.

Мамонов Д.
Сумарокова И. (Об иллюстрациях Д. Мамонова к книге «Страна голубика»). — «Дет. лит.», 1968, № 1, с. 65.

Межавилкс У.
Межавилкс. Карикатуры, иллюстрации, живопись, шаржи. Альбом. Вступ. ст. Ц. Меламед. М., «Правда», 1969. 36 с. с ил. (Мастера советской карикатуры. Альбом «Крокодила»).

Милашевский В. А.
Корнилов П. Владимир Милашевский. — «Дет. лит.», 1968, № 12, с. 51—55 с портр. и ил.; *Кузьмин Н.* Мои встречи с Милашевским. — «Искусство», 1969, № 12, с. 28—29 с ил.; *Сурис Б.* Малоизвестные грани творчества В. Милашевского. — «Искусство», 1969, № 12, с. 21—27 с ил.

Митрохин Д. И.
Александрова Н. Д. И. Митрохин. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 146—153; *Алпатов М.* Руки мастера. — «Сов. культура», 1969, 16 дек.; Дмитрий Митрохин. М., «Сов. художник», 1968. 12 с. с ил.; *Иваницкий В.* Старый мастер. — «Дет. лит.», 1968, № 3, с. 53; *Котенко Е.* Счастье художника. — «Кубань», 1969, № 9, с. 111—112; Сто листов Митрохина. Выставка к 85-летию со дня рождения. Каталог. Автор вступит. ст. и сост. А. С. Сытова. Л., 1968. 16 с. с ил. (Гос. Русский музей).

Митурич П. В.
Пекелис В. Добавление к одной биографии. — «Наука и жизнь», 1968, № 10, с. 114—119 с ил.; Петр Васильевич Митурич. 1887—1956. Живопись. Графика. Каталог. Вступит. ст. М. Алпатова и М. Митурич. М., «Сов. художник», 1968. 34 с. с ил.

Митурич М. П.
Митурич М. Душевный возраст. — «Дет. лит.», 1969, № 8, с. 45—47 с ил.; *Митурич М.* Маршак смотрит рисунки. (О содружестве с С. Я. Маршаком). — «Дет. лит.», 1968, № 1, с. 55—57; *Токмаков Л.* С. Маршак. Умные вещи. — «Дет. лит.», 1968, № 2, с. 64.

Монин Е.
Токмаков Л. Королек и зима. — «Дет. лит.», 1969, № 5, с. 63.

Муратов Н.
Муратов Н. Карикатуры. Иллюстрации. Шаржи. Зарисовки. Пластика. Альбом. Вступит. ст. М. Дудина. М., «Правда», 1969. 36 с. с ил.

Нагаев В.
Владимир Нагаев. (Художник-иллюстратор). — «Дет. лит.», 1969, № 11, с. 58—59 с портр. и ил.

Носков В.
Носков В. Живее всех живых. (Художник-иллюстратор об иллюстрировании сборника «Поэмы о Ленине»). — «Творчество», 1969, № 11, с. 2—3 с ил.

Орловский Е. В.
Рощупкин С. Журнал «Крамола» и его иллюстратор. (О работах художника Е. В. Орловского в политическом журнале-листовке. 1905—1907). — «Искусство», 1969, № 1, с. 64—67 с ил.

Остров С.
(Светозар Остров — молодой ленинградский график). — «Дет. лит.», 1968, № 1, с. 62—63.

Павлинов П. Я.
Глонти К. П. Я. Павлинов. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 154—161.

Пахомов А. Ф.
«Азбука» Льва Толстого. Народный художник РСФСР А. Ф. Пахомов рассказывает о своей работе над книгами для детей. — «Дет. лит.», 1969, № 11, с. 48—50 с ил.; *Пахомов А.* «Минька и Леня». (Художник рассказывает об иллюстрировании произведений М. Зощенко). — «Дет. лит.», 1968, № 4, с. 50—51 с ил.

Пивоваров В. Д.
Буров К. Его девиз: добро и радость.— «Журналист», 1968, № 12, с. 72—73 с ил.; *Таубер В.* Душа листа. — «Дет. лит.», 1968, № 5, с. 52—56 с портр. и ил.

Пиков М. И.
Кузнецова Ю. Гравюры М. И. Пикова. — «Искусство», 1969, № 4, с. 24—27 с ил.; Михаил Иванович Пиков. Выставка гравюр и акварелей. Каталог. М., 1968. (23) с. с ил.; М. Пиков. Текст Ю. Кузнецовой. М., «Сов. художник», 1969. 16 с. с ил.; *Мямлин И. Г.* Михаил Иванович Пиков. Л., «Художник РСФСР», 1968. 102 с. с портр. и ил.; Рец.: *Кравцов Г.* М. И. Пиков. — «В мире книг», 1969, № 1, 3 стор. обл. с ил.

Пинкисевич П. Н.
Жуков Н. Мастер иллюстрации. — «Огонек», 1968, № 11, с. 25 с ил.

Побединская Н.
Азаркович В. (О художнике Н. Побединской — иллюстраторе книги стихов Г. Державина «Водопад»). — «Дет. лит.», 1968, № 1, с. 64.

Пожарский С. М.
Буторина Е. Мастер книжной графики. — «Искусство», 1968, № 11, с. 20—26.

Поленова Е. Д.
Белоглазова Н. Первая русская художница-сказочница Елена Дмитриевна Поленова. 1850—1898. — «Дет. лит.», 1968, № 1, 58—61.

Поляков М. И.
Мямлин И. Художник и книга. М. И. Поляков. — «В мире книг», 1969, № 9, 3 стор. обл. с ил.

Порет А. И.
Рахтанов И. Притягательный мир подробностей. (Художник детской книги А. И. Порет). — «Дет. лит.», 1968, № 2, с. 59—61.

Радлова Е.
Селиверстов Ю. Астрономия в картинках. (Иллюстрации Е. Радловой к одноим. детской книге Б. Левина и Л. Радловой). — «Дет. лит.», 1968, № 10, с. 42.

Рачев Е. М.
Алымова Г. Сатирик и анималист. — «Художник», 1968, № 11, с. 27—31 с ил.; Выставка работ народного художника РСФСР Евгения Михайловича Рачева. Каталог. М., 1968. 20 с., 10 л. ил.; *Дунаев В.* Зримые сказки. (О выставке работ советского графика-анималиста Е. Рачева в Японии). — «Сов. культура», 1969, 4 февр.; *Комарова А.* В мире сказки. — «Сов. культура», 1968, 1 июня.

Ребиндер М.
Марианна Ребиндер. (Художник-иллюстратор детских книг о себе). — «Дет. лит.», 1969, № 3, с. 46—47 с ил.

Родченко А.
Волков-Ланнит Л. Александр Родченко рисует, фотографирует, спорит. М., «Искусство», 1968. 191 с. с ил.

Руйга Р.
Бердюгина Р. Художник Р. Руйга. (Сибирский график). — «Енисей», 1968, № 5, с. 130—133 с ил.; ил. на вкл.

Рушева Н.
Ватагин В. Аполлон и Дафна. (Об искусстве юной художницы Н. Рушевой). — «Юность», 1969, № 9, с. 111—112; *Гессен А.* «Мне минуло шестнадцать лет». (О рисунках Н. Рушевой на пушкинские темы). — «Юность», 1968, № 9, с. 112; *Ермолаев В.* Талант. (О юной художнице Н. Рушевой). — «Улуг-хем», 1969, № 10, с. 201—205.

Сазонов А. П.
Стацинский В. О Сазонове. — «Дет. лит.», 1969, № 7, с. 32—37 с ил.

Сапожников А. П.
Иллюстратор Крылова. — «Наука и жизнь», 1969, № 5, с. 69—70 с ил.; *Королюк В.* Александр Сапожников. — «В мире книг», 1969, № 5, с. 48 с ил.; *Королюк В.* Поэзия Франтишека Грубина в иллюстрациях А. П. Сапожникова. — «Сов. славяноведение», 1968, № 6, с. 78—81 с ил.

Свешников В.
Ерусалимская Е. Рисунки к роману «Рудин». — «Творчество», 1968, № 12, с. 13—14 с ил.

Селиверстов Ю.
Юрий Селиверстов (Художник книги о себе). — «Дет. лит.», 1968, № 9, с. 54—55 с портр. и ил.

Серов В. А.
Каменский А. Иллюстрации В. А. Серова к крыловским басням. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 214—231.

Соколов П. П.
Трофимова Л. Иллюстрированный «Онегин». — «Книжная торговля», 1968, № 3, с. 38—39.

Соостер Ю. И.
Пивоваров В. Юло Соостер. — «Дет. лит.», 1968, № 2, с. 63.

Спицын С.
Соловьева Е. С впечатлениями детства. — «Дет. лит.», 1968, № 4, с. 57 с портр. и ил.

Староносов П. Н.
Шабельников В. Ленин и революция в творчестве П. Н. Староносова — мастера советской книжной графики. — «Сов. профсоюзы», 1969, № 2, с. 36—37 с ил.; *Шабельников В.* Поэма о вожде. — «Сельская новь», 1969, № 9, с. 24 с ил.

Стацинский В. К.
Филимонова Н. «Дореми». (Об иллюстрациях к одноим. детской книжке Г. Сапгира). — «Дет. лит.», 1969, № 8, с. 55.

Степонавичюс А. Ю.
Учить быть великаном. Рассказывает художник Альгирдас Степонавичюс. — «Дет. лит.», 1969, № 1, с. 46—48 с ил.

Стерлитов В. В.
Костина Л. Подвижный мир изображения. — «Дет. лит.», 1968, № 4, с. 55—57 с портр. и ил.

Сутеев В. Г.
Сутеев В. Сказки и картинки. Рисунки автора. М., «Дет. лит.», 1969. 160 с. с ил.; *В. Г. Сутеев.* (Писатель и художник детских книг). — «Дет. лит.», 1968, № 12, с. 60—65 с портр. и ил.

Таубер В.
Таубер В. «Потайное слово» Бажова. — «Дет. лит.», 1969, № 1, с. 52—54 с ил.

Телингатер С. Б.
Герчук Ю. С. Б. Телингатер. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 134—145; *Лукачевская Л.* С. Б. Телингатер. — «Книжная торговля», 1968, № 6, с. 34 с портр.; Соломон Бенедиктович Телингатер. (Некролог). — «Декоративное искусство СССР», 1969, № 12, с. 55 с портр.

Толли В. В.
Виве Толли. Графика. Альбом. Сост. и автор предисл. Ю. Кээваллик. Таллин, 1968. 38 с. с ил. (Таллинский гос. худож. музей). Текст на эст. и рус. яз.

Траугот А. В., Траугот В. Г.
Кудрявцева Л. В мастерской семьи Траугот. — «Дет. лит.», 1968, № 4, с. 52—53.

Троянкер А., Жуков М.
Аркадий Троянкер. Максим Жуков. (Молодые художники книги). — «Декоративное искусство СССР», 1968, № 10, с. 19—20 с портр. и ил.

Тырса Н. А.
Кузнецов Э. Художник Николай Тырса. — «Творчество», 1968, № 1, с. 11—13 с ил.; *Сурис Б.* Н. А. Тырса. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 184—195.

Устинов Н. А.
Шилов Ю. Аким Лисенок. Сказка. Художник Н. Устинов. — «Дет. лит.», 1968, № 2, с. 65.

Фаворский В.
Владимир Фаворский. (Жизнь и творчество). М., «Прогресс», 1968. 322 с. с ил. Библиогр. с. 313—319. На англ. яз.; Книга о Владимире Фаворском. Сост. Ю. М. Молок. Вступит. ст. М. Алпатова. М., «Прогресс», 1967. 315 с. с ил.; Рец.: *Журов А.* Книга-памятник Фаворскому. — «Художник», 1969, № 6, с. 60; *Павлов П.* Мастер и его дело. — «Искусство», 1969, № 10, с. 66—68; *Сокольников М.* Фаворский. Страницы воспоминаний. — «Лит. Россия», 1968, № 46, с. 15 с портр.

Фейгин М.
Купцов И. Интересный график. — «Искусство», 1968, № 9, с. 26—29.

Фомина И. И.
Егорова М. Творчество И. И. Фоминой. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 290—301.

Ханджян Г. С.
Айвазян М. Мастер графики. — «Книжная торговля», 1969, № 10, с. 56—57 с ил.

Харкевич И. И.
Салтыков А. Не потеряйте знамя. (Иллюстрации И. Харкевича к одноим. детской книге Я. Длуголенского). — «Дет. лит.», 1968, № 9, с. 56.

Хруслов В.
Трофимов В. Иллюстрации В. Хруслова к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». — «Искусство», 1969, № 6, с. 31—34 с ил.

Чарушин Е. И.
Е. И. Чарушин (1901—1966). — «Дет. лит.», 1969, № 7, с. 54; *Митяев А., Молоканов Ю.* Две книжки Чарушиных. (О книгах Е. И. Чарушина с иллюстрациями Н. Е. Чарушина). — «Дет. лит.», 1968, № 4, с. 54—55 с ил.; *Чарушин Е.* Моя работа. — «Дет. лит.», 1969, № 7, с. 42—43.

Чернецов В. С.
В. С. Чернецов (Некролог). — «Сов. культура», 1969, 6 февр.

Чиженков В.
Перцов В. Здесь душа — мера. — «Дет. лит.», 1969, № 5, с. 53—58; *Токмаков Л.* Добрый и умный талант. — «Дошкольное воспитание», 1968, № 4, с. 122—124.

Шварцман М.
Кудрявцева Л. Подарки в парке. — «Дет. лит.», 1968, № 8, с. 46—47 с ил.

Шиллинговский П. А.
Гришина Е. В. Шиллинговский. (Русский советский художник-гравер). Кишинев, «Картя Молдовеняскэ», 1968. 26 с.; 16 л. ил.

Швец П.
Платон Швец, молодой ленинградский график рассказывает о себе. — «Дет. лит.», 1968, № 5, с. 62—63 с портр. и ил.

Шмаринов Д. А.
Баркова Н., Каспа Н. Иллюстрирует Шмаринов. — «Лит. Россия», 1969, № 37, с. 20; *Пименов Ю.* Искусство Шмаринова. — «Юность», 1968, № 4, с. 63—64; *Ржепецкая Т.* О некоторых автографах А. М. Горького. (О работе художника над иллюстрациями к повести «Жизнь Матвея Кожемякина»). — «Искусство», 1968, № 4, с. 48—49; *Халаминский Ю.* Высокая мера жизненной правды. — «Художник», 1968, № 1, с. 22—28; *Шмаринов Д.* Советская графика. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 4—11.

Юркунас В.
Ясюлис Л. Витаутас Юркунас. Вильнюс, «Вага», 1969. 135 с. с ил.

Юфа Т.
Силантьева В. Зимняя сказка. — «Дет. лит.», 1968, № 9, с. 56—57.

Якобсон А. Н.
Филимонова Н. Красота ненаглядная. — «Дет. лит.», 1969, № 9, с. 31—34 с ил.

Якутович Г. В.
Беличко Ю. Георгий Вячеславович Якутович. Киев, «Мистецтво», 1968. 87 с. с ил., 4 л. ил. На укр. яз.; *Буров К.* Георгий Якутович. — «В мире книг», 1969, № 8, с. 3 с ил.; *Верба И.* В его мастерской всегда солнце. — «Книжная торговля», 1968, № 9, с. 46—47 с портр. и ил.

Книга и графика за рубежом

Бельгия

П. Клейне
Харланов Ю. На родине Тиля. — «Правда», 1968, 30 сент.

Мазереель Ф.
Седова Т. Люблю человека. — «Художник», 1969, № 7, с. 38—41 с ил.; *Турова В. В.* Роллан и Мазереель. — В кн.: Ромен Роллан. 1866—1966. По материалам юбилейной сессии. М., «Наука», 1968, с. 272—295 с ил.; *Черепанов Ю.* Страстный друг мира. — «Известия», 1969, 30 июля; Художник-антифашист. — «Правда», 1969, 31 июля.

Болгария

Бешков И. Писатель и художник — одно целое. — «Дет. лит.», 1969, № 6, с. 53—54 с ил.; Вернисаж болгарских художников. — «Дет. лит.», 1969, № 6, с. 56—64 с портр. и ил.; *Зидаров Л.* Художники-иллюстраторы Болгарии. — «Дет. лит.», 1968, № 10, с. 45—48 с ил.

Денков А.
Иллюстрации Александра Денкова. — «Искусство», 1968, № 10, с. 71 с ил.; *Капелян Г.* Знакомство с болгарской графикой. — «Нева», 1969, № 9, с. 209, ил. на вкл.; *Львова Е.* Из истории болгарского искусства конца XVIII — первой половины XIX века. (Болгарская миниатюра). — «Сов. славяноведение», 1969, № 4, с. 81—85 с ил.; Международная книжная ярмарка в Болгарии (5—13 окт. 1968, София). — «Изд. дело. Книговедение», 1969, № 1 (3), с. 65—66; О современной книжной иллюстрации. — «Искусство», 1968, № 8, с. 70—71 с ил.; Первая национальная выставка иллюстрации и книгопечатания (в Софии). — «Искусство», 1969, № 9, с. 71—72 с ил.

Венгрия

Безур Г. Оформление книги в Венгрии. — «Книжная торговля», 1969, № 7, с. 42.

Хинц Д.
Выставка иллюстраций Дюлы Хинца в Будапеште. — «Искусство», 1968, № 2, с. 71.
Дмитриев О. Э. Реферат ст. Роберта Дана «Фонд книжных иллюстраций и графики» (Венгерское книжное обозрение, 1968, № 3). — «Изд. дело. Книговедение», 1969, № 1 (3), с. 62—63; Первая выставка венгерской научной книги. — «Изд. дело. Книговедение», 1968, № 1, с. 63—64.

ГДР

Аладьев В. А. Конкурс на самые красивые книги ГДР-68. — «Изд. дело. Книговедение», 1969, № 2 (4), с. 57—58.

Циммерман К.
Иллюстрации к роману Горького. — «Искусство», 1968, № 7, с. 72 с ил.

Клемке В.
Вернер Клемке. Книги и графика для детей. Каталог. Вступит. ст. С. Ивенского. Вологда, 1969. 40 с. с ил. (Упр. культу-

ры Вологодского облисполкома. Вологодская картинная галерея); *Ивенский С.* Произведения Вернера Клемке в СССР. — «Искусство», 1969, № 10, с. 50—55 с ил.; *Кислых Г.* Знакомьтесь: Вернер Клемке. — «Книжная торговля», 1968, № 12, с. 30—31 с ил.; Книга о Вернере Клемке. Автор монографии Х. Кунц. — «Иностр. лит.», 1969, № 9, с. 277.

Грапентин Р.
Молодой мастер книжной графики. — «Искусство», 1968, № 11, с. 72.
Серебряков А. Самые красивые книги мира. (Советская книжная графика на Междунар. выставке книг в Лейпциге). — «Книжная торговля», 1968, № 1, с. 56.

Хартфилд Дж.
Беседа с Джоном Хартфилдом. — «Творчество», 1968, № 5, с. 24; *Житомирский А.* Пламенный Хартфилд. — «Журналист», 1968, № 11, с. 68; Художник, борец. — «Сов. культура», 1968, 16 мая.

Италия

Гуттузо Р.
«Божественная комедия» в галерее «Габбиано». — «Лит. газ.», 1969, № 7, с. 13; *Прожогин Н.* Современность и Средневековье. Рисунки Ренато Гуттузо к «Божественной комедии» Данте. — «Искусство», 1969, № 11, с. 48—54 с ил.; *Прожогин Н.* Наш современник Данте. — «Правда», 1969, 29 марта; *Гуттузо Р.* «Все, что я делаю, имеет политический смысл». — «Сов. культура», 1969, 11 февр.; *Тромбадори А.* Данте, прочитанный сегодня. Иллюстрации Р. Гуттузо к «Божественной комедии» Данте. — «Искусство книги», 1968, вып. 5, с. 274—278.

Лудзати Э.
Ганкина Э. Итальянский художник Эмануэле Лудзати. — «Дет. лит.», 1969, № 8, с. 40—44 с ил.; Эмануэле Лудзати. — «Дет. лит.», 1969, № 8, с. 39 с портр.

Манцу Д.
Рисунки и гравюры лауреата международной Ленинской премии за укрепление мира между народами, члена Академии художеств СССР скульптора Джакомо Манцу. Каталог. Вступит. ст. Ю. Колпинского. М., «Сов. художник», 1969. 37 с. с ил. (М-во культуры СССР. Гос. музей изобразит. искусств им. А. С. Пушкина. Гос. Эрмитаж).
Поэзио К. Итальянские художники детской книги. — «Творчество», 1969, № 11, с. 23—24 с ил.

Мексика

Карреньо Х.
Мастер, «одевающий» журнал. (Х. Карреньо — художник-график мексиканского журнала «Сьемпре»). — «За рубежом», 1968, № 6, с. 26.

Монголия

Доржанамжил Д.
Д. Доржанамжил. — «Дет. лит.», 1969, № 11, с. 36—37 с портр. и ил.

Польша

Бойко Ш. Графика на все случаи. (Польская прикладная графика). — «Декоративное искусство СССР», 1969, № 10, с. 16—21 с ил.

Станны Я.
Мастер книжного оформления. — «Искусство», 1969, № 12, с. 72. Художники Лодзи — юбилею Октября. (Выставка-конкурс на лучшее произведение, посвящ. теме Великой Октябрьской социалистической революции. Польша). — «Искусство», 1968, № 11, с. 71.

Румыния

Выставка румынской книги. (Май—август 1969 г., ВГИБЛ). — «Изд. дело. Книговедение», 1969, № 3 (5), с. 61; № 4 (6), с. 57.

США

Кент Р.
Верейский О. Неистовый Кент. — «Юность», 1968, № 6, с. 80 с цветн. вкл.

Гуллерт Г.
«Капитал» в рисунках Гуго Гуллерта. — «Огонек», 1968, № 9, с. 14—15 с ил.

Дисней У.
Рисует Уолт Дисней. — «Наука и жизнь», 1968, № 11, с. 144—145 с ил.

Янг А.
Юрьева Т. Арт Янг. — «Искусство», 1969, № 4, с. 53—56.

Франция

Доре Г.
Герчук Ю. Великий Гюстав Доре. — «Дет. лит.», 1969, № 3, с. 39—41 с ил.; *Горина О.* Лувр в Москве. (О выставке в Гос. музее изобразит. искусств им. А. С. Пушкина картин французских художников, представителей школы романтизма XVIII—XIX вв.). — «Наша жизнь», 1969, № 12, с. 17.
Куренкова В. К. Реферат книги Э. М. Гарвей, П. А. Уик «Искусство французской книги, 1900—1905». Каталог. Даллас, 1967. — «Изд. дело. Книговедение», 1968, № 2, с. 65—66.

Матисс А.
Анри Матисс. (1869—1954). К 100-летию со дня рождения. — «Художник», 1969, № 12, с. 55—56 с ил.; *Герман М.* Матисс. К 100-летию со дня рождения. — «Аврора», 1969, № 6, с. 25—28 с портр. и ил. на вкл.; *Завадская Е.* Живописный язык Анри Матисса. — «Иностр. лит.», 1969, № 12, с. 251—256 с ил.; Матисс. Живопись, скульптура, графика, письма. Альбом. Авторы статей А. Н. Изергина, Н. К. Косарева, Е. С. Левитин, Ю. А. Русаков, Е. Б. Георгиевская. Л., «Сов. художник», 1969. 148 с. с ил.; *Харджиев Н.* Матисс о русских художниках. — «Искусство», 1969, № 12, с. 58—60 с ил.

Пикассо П.
347 гравюр Пабло Пикассо. — «Лит. газ.», 1969, № 6, с. 13.

Леже Ф.
Фернан Леже. Музей, выставка, книга. — «Искусство», 1969, № 7, с. 73.

Уард Ш.
Шарль Уард — иллюстратор Бальзака. — «Искусство», 1969, № 10, с. 73.

Чехословакия

Горяев В. Приз Братиславы. — «Сов. культура», 1969, 18 сент.

Фиал В.
Королюк В. Д. Русская тема в книжных иллюстрациях Вацлава Фиалы. — «Сов. славяноведение», 1968, № 1, с. 82—91.

Гложник В.
Матушек Р. Винцент Гложник. — «Дет. лит.», 1968, № 6, с. 53—54 с ил.

Марешова М.
Мерварт Я. Милада Марешова. — «Искусство», 1968, № 1, с. 48—49; *Петров В.* Заметки о Братиславской биеннале. — «Дет. лит.», 1968, № 2, с. 51—57.

Стрнадел А.
Погрибны А. Волшебная мельница иллюстраций Антонина Стрнадела. — «Дет. лит.», 1968, № 6, с. 55—57 с портр. и ил.

Буриан З.
Репин Л. Путешествие в прошлое. — «Комс. правда», 1968, 11 мая.

Трнка И.
Стегликова Б. Иржи Трнка. — «Дет. лит.», 1968, № 6, с. 50—52 с портр. и ил.; *Стегликова Б.* Пути и судьбы детской иллюстрации в Чехословакии. — «Дет. лит.», 1968, № 6, с. 47—50 с ил.

Югославия

Савицкая В. Полиграфический дизайн Словакии. — «Творчество», 1968, № 5, с. 22—23.

Япония

Виноградов Н. Современная японская гравюра. — «Иностр. лит.», 1969, № 7, с. 251—259 с ил.; *Такэй Такэо.* «Дога» — это искусство. — «Дет. лит.», 1969, № 8, с. 36—37.

Список иллюстраций

лист. «Джек — покоритель великанов». Народная валийская сказка в пересказе К. Чуковского. Пг., «Эпоха», 1922. Тушь, перо

В. Замирайло. Иллюстрация. «Джек — покоритель великанов». Народная валийская сказка в пересказе К. Чуковского. Пг., «Эпоха», 1922. Тушь, перо

Стр. 55

В. Замирайло. Спусковая полоса. «Джек — покоритель великанов». Народная валийская сказка в пересказе К. Чуковского. Пг., «Эпоха», 1922. Тушь, перо

В. Замирайло. Иллюстрация. «Джек — покоритель великанов». Народная валийская сказка в пересказе К. Чуковского. Пг., «Эпоха», 1922. Тушь, перо

В. Замирайло. Иллюстрация. «Джек — покоритель великанов». Народная валийская сказка в пересказе К. Чуковского. Пг., «Эпоха», 1922. Тушь, перо

В. Замирайло. Концевая полоса. «Джек — покоритель великанов». Народная валийская сказка в пересказе К. Чуковского. Пг., «Эпоха», 1922. Тушь, перо

Стр. 57

В. Замирайло. Обложка. Ч. А. Истмен (Охиджеза). «Уинола». Индейские рассказы. Л., ГИЗ, 1924. Акварель

В. Замирайло. Обложка. Майкл Арлен. «Зеленая шляпа». Л.—М., «Петроград», 1926. Акварель, тушь

В. Замирайло. Обложка. М. Сервантес. «Дон-Кихот». Л., Госиздат, 1925. Акварель

Стр. 58

Н. П. Акимов. Фотография

Стр. 59

Н. Акимов. Обложка. П. Бост. «Смерть г-на Жюльена». Л., «Время», 1928

Стр. 60

Н. Акимов. Иллюстрация. П. Бост. «Смерть г-на Жюльена». Л., «Время», 1928

Стр. 61

Н. Акимов. Иллюстрация. П. Бост. «Смерть г-на Жюльена». Л., «Время», 1928

Стр. 62

Н. Акимов. Обложка с рисунком Н. П. Акимова. «Дважды любимая». А. де Ренье. Собрание сочинений. Т. 2. Л., «Academia», 1924

Стр. 63

Н. Акимов. Фронтиспис к роману «Дважды любимая». А. де Ренье. Собрание сочинений. Т. 2. Л., «Academia», 1924

Стр. 64

Н. Акимов. Фронтиспис к роману «Люсьена». Ж. Ромен. Собрание сочинений. Т. 4. Л., «Academia», 1925

Стр. 65

Н. Акимов. Фронтиспис к роману «Каникулы скромного молодого человека». А. де Ренье. Собрание сочинений. Т. 6. Л., «Academia», 1927

Н. Акимов. Фронтиспис («Белое вино ла Виллет» и «Силы Парижа»). Ж. Ромен. Собрание сочинений. Т. 3. Л., «Academia», 1925

Стр. 66

Н. Акимов. Фрагмент суперобложки. Е. Шварц. «Пьесы». Л., «Искусство», 1959

Стр. 67

Н. Акимов. Рисунок на шмуцтитуле к пьесе «Клад». Е. Шварц. «Пьесы». Л., «Искусство», 1959

Н. Акимов. Рисунок на шмуцтитуле к главе «Веселый театр». Н. Акимов. «О театре». Л., «Искусство», 1965

Н. Акимов. Форзац. Н. Акимов. «О театре». Л., «Искусство», 1965

Стр. 68

В. М. Ермолаева. Фотография

Стр. 69

В. Ермолаева. Эскиз обложки. В. Маяковский. «Мистерия-буфф». 1918. Акварель. (Не издано)

Стр. 70

В. Ермолаева. Обложка. Уолт Уитмен. «Пионеры». Пг., издание артели художников «Сегодня», 1918. Линогравюра

В. Ермолаева. Иллюстрация. «Зайчик». Детская сказка. Пг., изд-во С. Я. Штрайха, 1923. Цветная линогравюра

Стр. 71

В. Ермолаева. Обложка. Ник. Асеев. «Топ-топ-топ». Л., ГИЗ, 1925. Акварель

Стр. 72

В. Ермолаева. Разворот. Ник. Асеев. «Топ-топ-топ». Л., ГИЗ, 1925. Акварель

Стр. 73

В. Ермолаева. Разворот. Ник. Асеев. «Топ-топ-топ». Л., ГИЗ, 1925. Акварель

Стр. 74

В. Ермолаева. Обложка. М. Ильин. «10 фокусов Чудодеева». М.—Л., ГИЗ, 1927

Стр. 75

В. Ермолаева. Обложка. Даниил Хармс. «Иван Иваныч Самовар». Л., ГИЗ, 1930. Акварель

Стр. 76

В. Ермолаева. Разворот. Даниил Хармс. «Иван Иваныч Самовар». Л., ГИЗ, 1930. Акварель

Стр. 77

В. Ермолаева. Разворот. Даниил Хармс. «Иван Иваныч Самовар». Л., ГИЗ, 1930. Акварель

Стр. 78

В. Ермолаева. Эскиз обложки. «Кот Памфил». 1928. Акварель. (Не издано)

В. Ермолаева. Обложка. И. А. Крылов. «Мартышка и Очки». М.—Л., ГИЗ, 1929. Акварель

Стр. 79

В. Ермолаева. Иллюстрация. Н. Асеев. «Красношейка». М.—Л., ГИЗ, 1927

В. Ермолаева. Обложка. А. Введенский. «Рыбаки». Л., ГИЗ, 1929. Гуашь

Стр. 80

В. Ермолаева. Иллюстрация. И.-В. Гете. «Рейнеке-Лис». 1934. Цветная автолитография. (Не издано)

Стр. 81

В. Ермолаева. Иллюстрация. М. Сервантес. «Дон-Кихот». 1933—1934. Гуашь. (Не издано)

В. Ермолаева. Иллюстрация. Лукреций Кар. «О природе вещей». 1934. Гуашь. (Не издано)

Стр. 82

Д. П. Штеренберг. Фотография

Стр. 83

Д. Штеренберг. Разворот. Н. Саконская. «Куклы и книги». М.—Л., «Молодая гвардия», 1932

Стр. 84

Д. Штеренберг. Обложка. Р. Киплинг. «40 норд — 50 вест». М.—Л., «Молодая гвардия», 1931. Гравюра

Д. Штеренберг. Титульный лист. Р. Киплинг. «40 норд — 50 вест». М.—Л., «Молодая гвардия», 1931. Гравюра

Стр. 85

Д. Штеренберг. Разворот. Р. Киплинг. «40 норд — 50 вест». М.—Л., «Молодая гвардия», 1931. Гравюра

Стр. 87

Д. Штеренберг. Иллюстрация к стихотворению «40 норд — 50 вест». Р. Киплинг. «40 норд — 50 вест». М.—Л., «Молодая гвардия», 1931. Гравюра

Стр. 88

Д. Штеренберг. Иллюстрация к стихотворению «Бразилия». Р. Киплинг. «40 норд — 50 вест». М.—Л., «Молодая гвардия», 1931. Гравюра

Стр. 89

Д. Штеренберг. Иллюстрация к стихотворению «Пехота в Африке». Р. Киплинг. «40 норд — 50 вест». М.—Л., «Молодая гвардия», 1931. Гравюра

Стр. 90

Д. Штеренберг. Иллюстрация к стихотворению «Кошка и собака». Р. Киплинг. «40 норд — 50 вест». М. «Молодая гвардия». 1931. Гравюра

Стр. 91

Д. Штеренберг. Иллюстрация. В. Маяковский. «Детям». М.—Л., «Молодая гвардия», 1931

Стр. 92

А. П. Могилевский. Фотография

Стр. 93

А. Могилевский. Иллюстрация. А. С. Пушкин. «Бахчисарайский фонтан». М., ГИХЛ, 1949. Акварель

Стр. 94

А. Могилевский. Иллюстрация к комедии «Самодуры». К. Гольдони. «Комедии». Л. «Academia», 1933

А. Могилевский. Фрагмент обложки журнала «Россия». 1922

Стр. 95

А. Могилевский. Иллюстрация. Г.-Х. Андерсен. «Новое платье короля». М.—Л., Детиздат, 1941

А. Могилевский. Заставка. «Осел и соловей». И. Крылов. «Басни». М., ГИХЛ, 1947

Стр. 96

А. Могилевский. Разворот. Р. Роллан. «Жан Кристоф». (Глава романа, изданная для детей). М.—Л., ГИЗ, 1930

Стр. 97

А. Могилевский. Иллюстрации. Р. Роллан. «Жан Кристоф». (Глава романа, изданная для детей). М.—Л., ГИЗ, 1930

Стр. 98

А. Могилевский. Фрагмент алфавита. 1925. «Искусство шрифта. Работы московских художников книги». М., «Искусство», 1960

Стр. 100

Титульный лист. Вийон. «Большое завещание, малое завещание и баллады». Париж, 1489. Издатель П. Леве

Колофон. «Статуты торгового права парижских купцов». Париж, 1500 (1501)

Стр. 101
Колофон. «Молитвенник». Венеция, 1496. Издатель Бернардинус Стагниус
Колофон. «Полное собрание синонимов господина Альфонса Палентини, историка». 1491. Печатники Мейнардес-немец и Ладислав-поляк

Стр. 102
Титульный лист. «Первый норвежский миссал». Копенгаген, 1519. Издатель Пауль Рефф

Стр. 103
Титульный лист. Цицерон. «О дружбе». Коимбра, 1531. Издатель Гальхард

Стр. 104
Титульный лист. Бернард Гордонио. «Лилия медицины» (Медицинский трактат). 1495
Титульный лист. Себастьян Брант. «Корабль глупцов». Базель, 1497. Издатель Бергман из Ольпа

Стр. 105
Титульный лист. «Рыцарь с башни». Базель, 1493. Издатель М. Фуртер

Стр. 106
Титульный лист. Ганс Сакс. «Лекарство для распутников». Нюрнберг, 1550

Стр. 107
Титульный лист. «История завоевания Перу». Лондон, 1581. Издатель Р. Джонс

Стр. 108
В. Клемке. Левая сторонка футляра. Боккаччио. «Декамерон». Берлин, 1958

Стр. 109
Титульный лист. Боккаччио. «О знаменитых женщинах». Севилья, 1528. Издатель Яков Кромбергер

Стр. 110
Титульный лист. «Пляски смерти». Париж, 1496
Титульный лист. «Первый том речей Цицерона». Венеция, после 1500. Издатель Альд Мануций

Стр. 111
Титульный лист. Л. Ариосто. «Неистовый Роланд». Милан, 1526
Титульный лист. Париж, 1529. Издатель Симон де Колин

Стр. 112
Титульный лист. Г. К. Агриппа. «Об оккультной философии». Кёльн?, 1533
Титульный лист. Кухонная книга. Аугсбург, 1536

Стр. 113
Титульный лист. Французско-русский словарь. Париж, 1544. Издатель Робер Этьенн
Титульный лист. Франческо Колонна. «Сон Полифила». Париж, 1546. Издатель Керве

Стр. 114
Титульный лист и спусковая полоса. Ганс Сакс. «Описание всех общественных состояний на земле». Франкфурт-на-Майне, 1568. Издатель З. Файерабенд

Стр. 115
Концевая полоса. Ганс Сакс. «Описание всех общественных состояний на земле». Франкфурт-на-Майне, 1568. Издатель З. Файерабенд
Титульный лист. Каталог изданий типографии Х. Плантена. Антверпен, 1584. Издатель Х. Плантен

Стр. 117
А. Головин. Портрет Данте. Обложка книги «Данте». Государственная филармония, цикл академических концертов. 1921. Тушь, перо

Стр. 118
В. Фаворский. Портрет Данте. Фронтиспис. Данте. «Новая Жизнь». М., «Художественная литература», 1965. Гравюра на дереве. 1934
В. Фаворский. Заставка. Данте. «Новая Жизнь». М., «Художественная литература», 1965. Гравюра на дереве. 1934

Стр. 119
В. Фаворский. Иллюстрация. Данте. «Новая Жизнь». М., «Художественная литература», 1965. Гравюра на дереве. 1934
В. Фаворский. Иллюстрация. Данте. «Новая Жизнь». М., «Художественная литература», 1965. Гравюра на дереве. 1934

Стр. 120
С. Кобуладзе. Портрет Данте. 1944. Карандаш, соус

Стр. 121
Г. Элерс. Фронтиспис. «Беатриче». Данте. «Vita nuova». Рига, «Лиесма», 1965 (на латыш. яз.). Офорт

Стр. 122
М. Пиков. Шмуцтитул. «Ад». Данте Алигьери. «Божественная комедия». М., Гослитиздат, 1961. Гравюра на дереве
М. Пиков. Иллюстрация. «Ад». Данте Алигьери. «Божественная комедия». М., Гослитиздат, 1961. Гравюра на дереве

Стр. 123
М. Пиков. Шмуцтитул. «Рай». Данте Алигьери. «Божественная комедия». М., Гослитиздат, 1961. Гравюра на дереве
М. Пиков. Фронтиспис. «Рай». Данте Алигьери. «Божественная комедия». Гравюра на дереве. 1964

Стр. 124
В. Лактионов. Иллюстрация. Данте Алигьери. «Божественная комедия». Тушь, перо. 1963—1968. (Не издано)

Стр. 125
О. Петрова. Иллюстрация. «Рай». Данте Алигьери. «Божественная комедия». Тушь, перо. 1969. (Не издано)

Стр. 129
В. Лебедев. Автолитография. «Охота». М.—Л., «Радуга», 1925

Стр. 131
В. Лебедев. Автолитография. «Охота». М.—Л., «Радуга», 1925

Стр. 133
Н. Альтман. Иллюстрация. Ник. Асеев. «Красношейка». М.—Л., ГИЗ, 1926
Н. Альтман. Иллюстрация к басне И. А. Крылова «Мартышка и Очки». «Басни». Сборник (сост. В. Л. Нейштадт). М.—Л., Детиздат, 1941

Стр. 134
Н. Альтман. Иллюстрация. Марсель Эме. «Слон». Paris, Gallimard, 1935 (на франц. яз.)

Стр. 135
Н. Альтман. Иллюстрация. Марсель Эме. «Злой гусак». Paris, Gallimard, 1935 (на франц. яз.)

Стр. 137
Ю. Васнецов. Иллюстрация. Вит. Бианки. «Карабаш». М.—Л., ГИЗ, 1929

Стр. 139
Ю. Васнецов. Иллюстрация. Вит. Бианки. «Карабаш». М.—Л., ГИЗ, 1929

Стр. 140—141
Ю. Васнецов. Разворот. Вит. Бианки. «Болото». [Л.], «Молодая гвардия», 1931

Стр. 143
Ю. Васнецов. Иллюстрация. Л. Толстой. «Три медведя». Л., Детиздат, 1935

Стр. 146
Эмблема на титульном листе. Каталог 5-й выставки оригиналов для детской книги в г. Болонья, Италия
К. Райх (Венгрия). Форзац. Мора Ференц. «Жирафы — трубочисты». «Móra Könyvkiadó», Budapest, 1969 (на венг. яз.)

Стр. 147
С. Рункан (Румыния). Иллюстрация. Ион Крянге. «Сказка о свинье». Editura «Ion Creangâ», Bucureşti, 1969 (на рум. яз.)
В. Клемке (ГДР). Переплет. Сборник народных сказок «Золотое яблоко». «Junge Welt», Berlin, 1968 (на нем. яз.)

Стр. 148
А. Вюрц (Венгрия). Иллюстрация. Шандор Петефи. «Витязь Янош». Móra Könyvkiadó, Budapest, 1967 (на венг. яз.)
З. Рыхлицкий (Польша). Иллюстрация. Г. Морцинек. «Удивительная история о разбойнике Ондрашке». «Nasza Księgarnia», Warszawa, 1968 (на польск. яз.)

Стр. 149
Я. Станны (Польша). Иллюстрация. В. Лесьмян. «Приключения Синдбада Морехода». «Czytelnik», Warszawa, 1965 (на польск. яз.)
Ю. Вилконь (Польша). Иллюстрация. У. Валентин. «Господин Минкепатт и его друзья». «Der Kinderbuchverlag», Berlin, 1968 (на нем. яз.)

Стр. 150
Л. Остерс (Югославия). Обложка. «Сказки Андерсена». «Mladinska Knjiga», Ljubljana, 1967 (на словен. яз.)
Л. Остерс (Югославия). Иллюстрация к сказке «Стойкий оловянный солдатик». «Сказки Андерсена». «Mladinska Knjiga», Ljubljana, 1967

Стр. 151
О. Янечек (Чехословакия.) Хуан Рамон Хименес. «Stříbrák a já». «Státni Nakladetelstvi Dětské Knihy», Praha (на чеш. яз.)
В. Бомбова (Чехословакия). «Каменные каноэ». Индейские народные легенды. «Mladé letá», Bratislava, 1967 (на словац. яз.)

Стр. 152
П. Нуссбаумер (Швейцария). Титульный лист. Беттина Хюрлиманн. «Сын Телля». Atlantis Verlag, Zürich, 1965 (на нем. яз.)
П. Нуссбаумер (Швейцария). Иллюстрация. Беттина Хюрлиманн. «Сын Телля». Atlantis Verlag, Zürich, 1965 (на нем. яз.)

Стр. 153
Э. Лудзати (Италия). Разворот. Э. Лудзати. «Тарантелла Пульчинеллы». «Emme Edizioni», Venezia (на итал. яз.)

Стр. 154
А. Лонгони (Италия). Ил-

люстрация. «Каменотес». Старинная японская легенда. «Emme Edizioni», Venezia, 1970 (на итал. яз.)

А. Лонгони (Италия). Иллюстрация. «Каменотес». Старинная японская легенда. «Emme Edizioni», Venezia, 1970

Стр. 155

Ф. Костантини (Италия). Разворот. В. Маяковский. «Конь-огонь». «Emme Edizioni», Venezia, 1969 (на итал. яз.)

Стр. 156

Хиротака Накано (Япония). Иллюстрация. «Счастливый слон». (Текст художника). Published by Fukuinkan-Shoten, Tokyo (на япон. яз.)

Хиротака Накано (Япония). Иллюстрация. «Счастливый слон». (Текст художника). Published by Fukuinkan-Shoten, Tokyo (на япон. яз.)

Стр. 157

К. Камбье (Франция). Разворот. Мартин Годилл. «Кокетка Бриджитт» (Серия «Мама рассказывает»). Éditions Pierre Tiské, Paris, 1969 (на франц. яз.)

Стр. 158

Ю. Васнецов (СССР). Иллюстрация. «Ладушки». Сборник русских народных сказок. М., «Детская литература», 1969

Ю. Васнецов (СССР). Иллюстрация. «Ладушки». Сборник русских народных сказок. М., «Детская литература», 1969

Стр. 161

В. Милашевский. Переплет. Ч. Диккенс. «Посмертные записки Пиквикского клуба». М., «Academia», 1933

Стр. 163

В. Милашевский. Фронтиспис к 1-му т. Ч. Диккенс. «Посмертные записки Пиквикского клуба». М., «Academia», 1933. Акварель, тушь, перо

Стр. 164

В. Милашевский. Иллюстрация к I главе. Ч. Диккенс. «Посмертные записки Пиквикского клуба». М., «Academia», 1933. Сепия, кисть, тушь, перо

Стр. 165

В. Милашевский. Иллюстрация ко II главе. Ч. Диккенс. «Посмертные записки Пиквикского клуба». М., «Academia», 1933. Сепия, кисть, тушь, перо

Стр. 167

В. Милашевский. Иллюстрация к XXX главе, Ч. Диккенс. «Посмертные записки Пиквикского клуба». М., «Academia», 1933. Сепия, кисть, тушь, перо

Стр. 168

В. Милашевский. Иллюстрация к XXXVI главе. Ч. Диккенс. «Посмертные записки Пиквикского клуба». М., «Academia», 1933. Сепия, кисть, тушь, перо

Стр. 169

В. Милашевский. Иллюстрация к XXXVII главе. Ч. Диккенс. «Посмертные записки Пиквикского клуба». М., «Academia», 1933. Сепия, кисть, тушь, перо

Стр. 173—177

Ян Чихольд. Иллюстрации. Ян Чихольд. «Свободные от произвола соотношения размеров книжной страницы и наборной полосы». Rottenburg (Neckar), 1964

Стр. 178

Конструктивный расчет Р. Розариво полосы издания Гутенберга

Стр. 179—185

Ян Чихольд. Иллюстрации. Ян Чихольд. «Свободные от произвола соотношения размеров книжной страницы и наборной полосы». Rottenburg (Neckar), 1964

Стр. 189

Б. Денисовский. Внешний вид издания. Ю. Молок. «Владимир Михайлович Конашевич». Л., «Художник РСФСР», 1969

Стр. 191

Керсна Хейно. Внешний вид издания. Р. Лоодус. «Эстонская книжная графика». Таллин, «Кунст», 1968 (на эст. яз.)

Стр. 192

С. Б. Телингатер. Фотография

Указатель имен

Искусство книги 68/69
Выпуск восьмой

Редактор
З. А. Антипина

Художественный
редактор
Н. Д. Карандашов

Технический
редактор
Н. И. Аврутис

Корректор
Н. М. Панова

А 08891
Сдано в набор
12. V. 1974 г.
Подписано к печати
10. IX. 1975 г.
Формат бумаги
84×108/16
Бумага мелованная
матовая 120 г
Условных печатных листов 21,84
Учетно-издательских листов 22,75
Тираж 5000 экз.
Издательский
№ 1059
Цена 8 руб.

Издательство
«Книга»
Москва, К-9
ул. Неждановой,
8/10

Типография
Kustannusosakeyhtiö
Yhteistyö,
Helsinki,
Finnland